

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Lengua y Literatura Francesa, Sección de Filología Moderna



TESIS DOCTORAL

Contribución al estudio de Boris Vian

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Elena Martín-Pintado Ortiz de Urbina

Madrid, 2015

Elena Martín-Pintado Ortiz de Urbina

TP

1982

013



* 5 3 0 9 8 5 8 3 5 5 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X - 53 - 170413 - X

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE BORIS VIAN

Departamento de Lengua y Literatura Francesa
Sección de Filología Moderna
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1982



BIBLIOTECA

© Elena Martín-Pintado Ortiz de Urbina
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-36710-1981

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE BORIS VIAN
=====

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Elena Martín-Pintado Ortiz de Urbina

Director:

Dr. D. Jesús Cantera

Madrid, Febrero 1.978

PARTE PRIMERA

=====

- CUESTIONES DE METODOLOGIA

- INDICE

Advertencia:

Los números entre paréntesis,
envían a las notas colocadas en
apéndice al final del Tomo.

PROCESO DE ESTE TRABAJO =====

Dos son los puntos de partida. Dos preguntas casi si -
multáneas que el lector se hace a sí mismo tras la lectura de Vian:

La primera y fundamental de la que la siguiente es me-
ra derivación: ¿en qué consiste esa "voz inconfundible" que indis-
cutiblemente posee este escritor?. Porque, y ésta es la segunda -
parte de la misma pregunta, a nivel emocional, a nivel de gusto -
personal, esta "voz particular" parece tener entidad propia cuan-
do ella y sólo ella obliga a continuar la lectura en muchos momen-
tos repulsiva y chocante.

La segunda pregunta -y no en prioridad-, consiste en el
sentimiento igualmente personal y a nivel de lector, de que la -
obra en determinados momentos se presenta como un desafío sobre -
su propia inteligibilidad.

En este primer contacto es pues de esperar que un estu-
dio estilístico dé con la clave del enigma, en el supuesto de que
esa "voz personal" sea sinónimo de "estilo". Y como campo parale-
lo de estudio, y con vistas a la respuesta planteada por la inte-
ligibilidad del texto, el trabajo queda abierto hacia un estudio-
del sentido.

El primer concepto puente entre los dos programas de -
estudio en principio separados; entre las dos preguntas iniciales
en principio desvinculadas, la primera piedra de toque omnipresen-
te y muy primera en importancia, es el planteamiento teórico y -
práctico de la realidad. Se encuentra a cualquier nivel de estu-
dio: problema de la realidad tangible a nivel de "signo lingüísti-
co"; problema de la realidad a nivel de estilo, (esa manera tan -
especial de poner ante los ojos del lector, el mundo, la realidad

del S. XX, para abofetear, para hacer reír, evadiéndola, sobrepa -
sándola); problema de la realidad a nivel de búsqueda de un posi -
ble sentido global. Y primero y más urgente, en cuanto que su elu -
cidación es indispensable para posteriores avances: problema de la
realidad en cuanto formante teórico de la obra literaria.

Antes de pasar a la elaboración de respuestas provisio -
nales, es necesario hacer la siguiente aclaración:

- 1) Que los primeros postulados metodológicos a los que -
se llegue seguidamente, serán únicamente eso: res -
puestas provisionales. Esto es: pasarán a su vez a -
ser meras hipótesis de trabajo, y sólo de la poste -
rior confrontación de las mismas con la obra de Wian
surgirán las respuestas definitivas o conclusiones.
- 2) Que este estudio no pretende ser una crítica total.
No se pretende, por supuesto, atacar la obra desde -
todos los puntos de vista críticos, ni siquiera des -
de "varios". Lo que sí se pretende es atacarla por -
el punto de vista que goce de mayor amplitud a la ho -
ra de esperar de él solución a los problemas. Se bus -
ca el método que proporcione mayor número de respues -
tas, no por afán numérico, sino porque cuanto mayor -
sea su abanico de posibilidades, más hondo habrá ca -
lado en la obra y más capaz será de explicar lo más -
diluido en ella: su "no sé qué...".

PUESTA A PUNTO TEORICA

=====

"Ainsi donc, comme de coutume, et
au départ, un critique devrait être-
obligé de fournir son trièdre de réf^é
rence -entendez par là son système -
de coordonnées-, avant d'avoir le -
droit d'exercer sa charmante indus-
trie".

(B.Vian.- "En Avant la Zizique",-
p. 139-405).

CAPITULO I

=====

PROBLEMA DE LA REALIDAD

"A son ami le chef de police Vidocq, Balzac disait: Ah! vous croyez à la réalité?.

Vous me charmez! Je ne vous avais -
présumé si naïf...

Allons donc! C'est nous qui la faisons, la réalité!".

(Marcel Schneider. "La littérature -
fantastique en France". Fayard, —
1964. p. 7).

J. Bersanti, M. Arteud, J. Lecarme y B. Vercier en "la littérature en France depuis 1945". Bordas. Paris 1970, pág. 556, enmarcan a Boris Vian en el epígrafe "Un autre Univers" como creador del "Art de nous introduire, par la magie des mots, dans un - autre univers".

Se trata de una antología. Los encasillamientos son necesarios e incluso fructíferos. Lo que aquí interesa ahora poner de manifiesto, y por ello este libro ha salido a colación, es que ^{he} aquí el primer encuentro con el multifacético problema de la realidad.

Tiene lugar a simple nivel de lector: El mundo de Vian es machaconamente nuestra sociedad del S. XX, las cosas, las alusiones están sobradamente claras. Pero, si el lector se aviene a-

recibir esta serie de datos, que la obra le da a manos llenas, a reconocer su propio mundo bajo el de la ficción, y a apretar las manos para custodiar conexiones o equivalencias, notará que poco a poco "el mundo de la obra" se le escapa por entre los dedos.

Es en principio el clásico problema de la relación entre literatura y realidad o literatura y vida.

Más adelante se pondrá de manifiesto la peculiar trabazón vianesca. Tarea ilusoria si los conceptos a utilizar no quedan previamente delimitados y ordenados.

Delimitemos, pues, y ordenemos:

Una primera frontera la traza inconscientemente el lector, aunque sea para darse el gusto de transgredirla: A un lado — queda la realidad común, lo que es el mundo, lo que en él hay, lo que en ella ocurre; quizá algún lector se pregunta también por la que ella es?...

Realidad común y realidad poética son de naturaleza distinta; la segunda apunta hacia la primera y no a la inversa; la segunda es siempre inventada o reinventada... Y en cierto momento de la comparación se hace urgente, inexcusable, la pregunta a la vez temida y deseada: Es imposible tratar de ceñir el concepto de realidad poética — en la hipótesis de que éste sea sinónimo de "mundo de la obra" —, sin tener antes una visión clara de lo que es la obra en sí, en su totalidad. Sería intentar definir una parte perdiendo de vista el conjunto. Sería usar palabras huecas, nociones confusas, ideas recibidas.

Realidad a nivel de Signo Lingüístico

Real es — se trata del problema de la realidad, no se — pierda esto de vista —, real es el libro que se compra y se tiene entre las manos, sustentador de unos caracteres tipográficos diversamente agrupados. Reales son ellos, visibles en forma de palabras escritas, audibles desde que comienza la lectura — silenciosa —.

Bien, el aspecto más tangible de la obra es su material lingüístico. Las palabras de la obra son reales, ahí están, todas las conocen. Generalmente coinciden con las usuales -la tela de - fondo es un escritor del S. XX-, salvo alguna salida de tono, alguna "ocurrencia"... inquietante, por supuesto.

Hay palabras desconocidas hasta por el diccionario, que el lector acepta y de las cuales incluso se enamora y las repite, y vuelve a ellas, y relee el párrafo. ¡Qué el mejor profesor de - lengua venga a decirle que no son nada!

Abreviando. Es imposible pasar por alto a los lingüistas porque ellos tienen la clave -en este punto-. (1).

Una cosa es la lengua natural, objeto perteneciente a la realidad común, y otra el lenguaje poético, aparente y engañosa mente igual al primero:

Si la palabra en la lengua natural (objeto de la realidad común), goza de significante y significado, la palabra en el - lenguaje poético (objeto literario), consta de dos significantes - el antiguo más el antiguo significado "devaluado" en significante- segundo, y de un significado. (2).

Si la palabra en la lengua natural (objeto realidad común) une estas sus dos caras con nexo arbitrario, la palabra poética (objeto literario) busca la motivación. (3).

Si en la palabra en la lengua natural (objeto realidad común) el significado es unívoco -el problema de la homonimia no hace al caso-, en la palabra poética (objeto literario), es ambiguo. (4).

Si el signo lingüístico natural (objeto realidad común), apunta hacia su referente (parcela a su vez de la realidad común), y es fundamentalmente utilitario, el signo lingüístico poético (objeto literario), hace referencia, a través del referente a sí mismo; y es fundamentalmente narcisista. (5).

Si la palabra natural (objeto realidad común) goza de un referente o denotatum, existente en sí, la palabra poética (objeto literario) se sostiene sobre un denotatum ficticio. (6).

Si la palabra natural (objeto realidad común) es fundamentalmente denotativa, la palabra poética (objeto literario) - es ante todo connotativa. (7).

Si la palabra natural hace "debido uso de las funciones del lenguaje", la palabra poética hace uso referencial de las emociones y uso expresivo de las referencias (8)... Tiende a tras tocar las seis funciones. (9).

Si el desarrollo de la palabra en la lengua natural - (objeto realidad común) es lineal, en el objeto literario es circular. (10).

Si la lengua natural establece relación de verdad o - falsedad con respecto al referente, el lenguaje poético (objeto - literario) la establece de verdad y falsedad a un tiempo. La palabra poética no es verdadera o falsa, es mimética y apofántica. - (11).

Si la lengua natural (objeto realidad común) funciona mediante juicios singulares o universales, el lenguaje poético - (objeto literario) lo hace siempre mediante singulares -las cate- gorías morfológicas no hacen al caso-. (12).

Si la lengua natural (objeto realidad común) se reali- za en frases lingüísticas tales, el lenguaje poético (objeto lite- rario), se realiza en frases pseudo-lingüísticas. (13).

Finalmente, para no alargar demasiado estas notas, y- como respuesta global a la serie de problemas planteados por el - aspecto más tangible de la obra, he aquí unas líneas de Martínez- Bonati: "lo desarrollado -lo apuntado convendría decir aquí,- po- ne en evidencia que la concepción... de que la poesía y habla co- rriente son esencialmente idénticas..., es insostenible. La frase

corriente es real, la poética, imaginaria".

Si la continuidad entre el signo lingüístico natural y el signo lingüístico literario, en un principio tenido como tal se revela seguidamente quebrada. Es decir, si no hay coincidencia exacta a ninguno de los niveles de análisis -la sustancia fónica- es la mayor parte de las veces un caso repetido de homonimia. Pero nada más- (14). Si una cosa es denotatum real y otra denotatum poético, ficticio. Si, a medida que el estudio avanza, la realidad común parece no tener nada que ver con la realidad poética, que - se basa y se sobra a sí misma. Si ambas realidades "gozan de esta tuto ontológico, diverso". (15). Si la "realidad, sus conceptos, hechos, objetos y comportamientos no se constituyen como un "fondo" inserto en la obra", (16) ¿por qué el lector confunde siempre es decir, por qué coteja insistentemente? ¿Por qué la crítica literaria está ahí estableciendo fechas, localizando, buscando su entorno a cada palabra poética? ¿Por qué la importancia de las "informaciones extratextuales"?

Bien; hasta ahora este rápido recuento ha establecido fronteras. Pero delimitación no es aislamiento. Y el análisis no debe petrificar los hechos.

Algunas de estas observaciones sobre la realidad de la obra literaria considerada ésta en su primer peldaño, el del lenguaje, han brindado doblemente provecho:

Primero:

Han servido para establecer de una vez por todas y sin lugar a engaño que el material lingüístico-genuino y el literario coinciden sólo externamente. - Ni naturaleza ni funciones ni funcionamiento son comunes. Fundamentalmente y en torno al problema en tratamiento, que es el de la realidad, aparece la distinción fundamental entre lenguaje real y lenguaje imaginario.

9

Segundo:

Alguna de estas observaciones sobre la realidad de la obra considerada ésta en su primer peldaño, el -- del signo lingüístico, han colocado ya al observador en el umbral de una segunda distinción en lo que se refiere a la realidad de la obra, pero sobrepasando ya el ni vel estricto del lenguaje directamente aprehensible, -- para entrar más de lleno en el aún no definido "mundo -- de la obra". Conservando la jerga lingüística, el proble ma de la realidad que inquieta al lector se va centran-- do --ingenuamente quizá-- sobre el referente.

Problema de la Realidad a nivel de Referente

Referente, en un sentido general, es aquello hacia lo -- que apunta el signo y que no es él. El objeto, digamos, hacia el -- que tiende su "vector extrovertido".

¿Hacia qué cosa tienden las pseudofrases?.

El estudio del lenguaje poético del cual las notas anteriores son "síntoma", advierte que la obra literaria es imagen -- de referente ficticio (y como tal imagen, real, aunque por supuesto imaginada) --imagen de referente ficticio, es decir, inexistente. Lo cual equivale a cerrar el problema con una negación: La obra no tiene referente --referente tal, es decir-- externo a ella.

Esto, del punto de vista teórico encaja muy bien con el concepto del ultrasigno, de signo motivado, de retrosignificación.

Ahora bien. Existe al mismo tiempo una "fatal condición referencial" del lenguaje poético (17) y existe ante todo un reconocimiento de la realidad por parte del lector --un reflejo, una -- imitación, o como quiera llamarse. Necesaria, porque, de no existir, no habría lector interesado y la comunicación además sería im posible.

Bien; es que la respuesta no es única sino bipartita, y desconocer su desdoblamiento es pecar en uno y otro sentido.

Recuento de opiniones

Frecuentes son las opiniones al respecto que se alargan en la contemplación de la imagen —de referente ficticio—, por considerar esto la clave literaria de la cuestión, y apenas si dedican dos palabras a constatar que también "por desgracia", existe cierta referencia a lo real, al mundo conocido y palpable.

La crítica psicoanalítica desvincula realidad objetiva y realidad literaria, al quedar esta última enclaustrada en la imaginación. Este tipo de crítica desvía la cuestión del punto planteado aquí como centro de interés. El interés principal deja de sentirse sobre la obra considerada como producto, para centrarse en la imaginación como productora.

Otro camino que viene a dar también con la desvinculación de las dos realidades, es del estricto y primitivo formalismo. Enfoque, métodos, y ante todo, postura humana, son radicalmente diferentes e incluso esencialmente opuestos. Pero en la solución concreta al problema aquí planteado, las respuestas en sí coinciden en cuanto a que ambas posturas vienen a trazar una frontera infranqueable entre realidad común y realidad literaria.

Los representantes del formalismo extremista olvidan la posible participación de la realidad exterior en el mundo de la obra por un desenfundado enfoque inmanentista.

Otras opiniones fundan precisamente la esencia de la literatura, su razón de ser, en la constante trabazón de realidad objetiva y poesía. La segunda al servicio en cierto modo de la primera. Tales las de Cocteau y Šklovskij, cuya identidad al respecto viene a subrayar Erlich.

Así, en "Russian Formalism" p. 179-80 puede leerse lo siguiente:

"In an essay in 1926, Jean Cocteau, one of the leading poets and critics of French Surrealism, described the mission of poetry - in terms practically identical with -- Skovskij's.

"Suddenly", wrote Cocteau, "as in a flash, we see the dog, the coach, the house for the first time. Shortly afterwards habit erases again this potent image. We live in a house; we do not see them anymore".

"Such!", continued Cocteau, "is the role of poetry. It takes of the veil, in the full sense of the word. It reveals... the amazing things which surround us and which our senses usually register mechanically. - Get hold of a common place, such a fashion-taht it will astound us all with ist youth and freshness, with its primordial vigor, - and you shall have done the job of the poet. 'Tout le reste est littérature'.

(le rappel à l'ordre. p. 215-16).

Menos terminantes, y mucho más interesantes son las posturas en cierto modo intermedias. Si bien a veces corren el peligro de convertirse en vagas e indefinidas, no desconocen al menos la complejidad del problema. Numerosas son las que hacen alusión a él. Pocas las que en él se centran con afán de resolverlo.

Ejemplos de esta postura vaga e indefinida son Goldmann que no explica su visión de la obra con "reflejo estructural" del mundo real en el cual ella viene a florecer, Frye, que duda entre la aceptación de la realidad -de un modo o de otro-, y la exclusividad de la imaginación.

Así es como se expresa este último:

"Literature does not reflect life, but it doesn't escape or withdraw from life either:

it swallows it. And the imagination won't - stop until it's swallowed everything. Not - matter what direction we start off in, the - sing-post of literature always keep pointing the same way, to a world where nothing is - outside the human imagination" (18).

Y he aquí el juicio de A. G^a Berrio con respecto al —
primero:

"Goldmann, como es sabido, propone que el - artista "refleja" (subrayo yo), las caracte - rísticas histórico-sociales del grupo huma - no al que pertenece, no tanto a base de los contenidos que presenta... cuanto en el sis - tema de significantes, de formas est - ilísti - cas o estructuras.

Con esta postura, Goldmann se mantendría muy a cubierto de los atacantes del realis - mo, de "reflejo" contenidista, paleomarxis - ta, si hubiera conseguido precisar mejor de lo que lo ha hecho el concepto de estructu - ra-visión del mundo. Bozal, que denuncia — también el fallo de Goldmann, quien no expli - cará jamás que entiende por reflejo estruc - tural, supone benévolamente que tal omisión es fruto de las precauciones del autor para no caer en ningún modo de formalismo". (19).

Entre quienes no niegan la referencia concreta al obje - to concreto, pero dedican todo el esfuerzo intelectual a explicar - el otro aspecto, el fundamental, el no-referencial, se encuentran - Wellek y Warren, Martínez Bonati, Eco.

Ellos ven de cerca el problema y posibilitan lo que se - pudiera llamar diferencia entre la referencia global y referencia - detallada:

Wellek y Warren parecen acercarse al punto de vista de - Cocteau, aunque más tarde se sienten principalmente atraídos por la realidad lingüística de la obra.

Se acercan al escritor francés al afirmar que la función del escritor es:

"hacernos percibir lo que vemos, hacemos - imaginar lo que ya conocemos conceptual o - prácticamente". (20).

Y así mismo se preguntan:

¿Nos recuerda el artista lo que habíamos de jado de percibir, o nos hace ver lo que no- habíamos visto, aunque siempre estaba ahí?. (21).

Mismo enfoque cuando en el capítulo "literatura y so - ciedad", dicen que "la literatura representa la vida". (22).

Y más tarde:

"Unidades de sentido, frases y estru cturas de frases se refieren a objetos, construyen realidades imagintivas como paisajes, inte- riores, personajes, acciones o ideas. Estos también puede analizarse de un modo que no- los confunda con la realidad empírica y que no desatienda el hecho de que son inheren - tes a las estructuras lingüísticas. Un per- sonaje sólo nace de las unidades de senti- do; está hecho de las frases que pronuncia- o que se pronuncian sobre él". (23).

Bonati por su parte dedica todo el libro a demostrar - el carácter imaginario de la obra. En cuanto al problema del refe - rente, éste es reiteradamente presentado como ficticio, aunque co- mo derivación secundaria se desprenda cierto carácter referencial.

La finalidad primera de la frase poética es -derivación lógica de su esencial manera de ser apofántico-mimética- la de mi- metizarse como mundo:

"Así comprendido el concepto de "mímesis" - no implica fidelidad a la realidad ninguna- si la excluye. El sentido del concepto aris- totélico de la representación imitativa es- más profundo, como puede verse, que algunas

de sus versiones más difundidas. Explicaremos brevemente esto.

"Imitar", en este sentido, con palabras, es hacer de las palabras mundo; mundo que ellas conllevan con su posibilidad apofántica-mimética. Se actualiza esta posibilidad de las frases cuando "hacen" de mundo. Esta imitación de mundo es imagen, representa --ción.

Ahora bien. Otra posibilidad de la frase necesariamente ulterior a su actualización-apofántico-mimética, es su efectiva función de apuntar descriptivamente a objetos reales. Su realización en el mundo, su "aplicación" al mundo". (24).

Eco, en "Analyse du langage poétique", capítulo de su Obra Abierta, acepta la condición referencial, para seguidamente --desentenderse de ella. Tras el ejemplo netamente "referencial" del cuadrado de la hipotenusa...

"au contraire, lorsqu'on récite un vers ou un poème, les mots prononcés ne sont pas immédiatement traduisibles dans un dénotatum-réel qui épuiserait (subrayo yo) leurs possibilités de signification". (25).

Ferraté también advierte el carácter denotativo del signo lingüístico literario. Pero centra el estudio de la obra sobre el carácter estrictamente inmanente, sobre las interrelaciones de los propios signos. Así se expresa en la p. 13-14 de su Dinámica --de la Poesía:

"Dichos elementos materiales, --palabras, --frases--, se refieren a algo, los signos y --las series de signos denotan algo... Los --signos en este sentido amplio son los datos de la obra de arte... Los datos materiales, los signos en el amplio sentido apuntado, --de la obra, se presentan referidos unos a --otros, de tal modo que con su contigüidad y sucesión determinan su propia estructura. --

La referencia en cuestión supone que los -- signos, junto a su función denotativa o de señalamiento orientada a objetos del mundo circundante, tienen otra orientada al mundo de la obra". (26).

Referencia denotativa que más adelante parece repudiar cuando escribe:

"El poema es un signo lingüístico en el que a diferencia de lo que ocurre en el signo-- lingüístico en su uso normal, denotador de cosas o ideas públicas, la función denotativa está si no en suspenso, por lo menos modificada en el sentido de que el signo no -- se refiere a algo exterior, sino a sí mismo en tanto que portador de una connotación." (27).

Conclusiones al problema del Referente

Quizá la insatisfacción después de las lecturas se deba a una variación esencial en el punto de vista.

La mayor parte de las opiniones --salvo las abstrusas-- dan fe de cierta relación entre literatura y realidad empírica. -- Bien, pero a su vez, la mayor parte de las opiniones que tratan de cerca el problema de la realidad literaria, tratan de ceñir lo que ella tenga de no empírica. Es decir: partiendo de la obra y encerrando --enemistosamente-- el mundo circundante, tratan de delimitar aquello que en ella corresponde a su "estatuto ontológico diverso".

El punto de partida aquí no es el mismo. Aceptado está sin discusión el carácter imaginario del "mundo poético", y sabido es que no hay correspondencia exacta entre él y la realidad común (que clase de correspondencia haya, eso sí interesa). Pero es que no se trata de expurgar la obra de su posible dosis de realidad --no realismo--, sino de ver de cerca cómo el mundo de todos los días queda asumido a ella.

Tampoco se centra el estudio en el lenguaje poético. Y - de ahí cierto desajuste de miras a la hora de la documentación.

El enfoque aquí es el del simple lector que por una parte conoce el "mundo" de cierto escritor y lo reconoce entre otros- "mundos" de otros escritores, y que por otra parte recuerda -a veces espontáneamente, a veces ante situaciones reales-, ciertos detalles, ciertos objetos o situaciones, que si bien pertenecen al "mundo" en cuestión, se revelan desgajados, sobresalientes y concretos.

Para dar una respuesta concreta al problema del referente, es necesario decir que la obra tiene tres, que apunta en tres direcciones:

Primero:

Referentes son los centros de interés elegidos- de entre la realidad común, "intocados" porque se mantienen en la esfera de mayor generalidad.

Segundo:

Ese mismo referente deformado ya y verdadera - mente asumido por la obra. Individualizado.

El primero queda realmente fuera de la obra, no forma parte de ella. Se le mira de reojo, pero no deja de - ser fundamental porque de su constante cotejo -todo conocimiento es en su base comparación-, de su constante cotejo con el segundo, se desprende.

Tercero:

El mundo de la obra, que en su último aspecto- es el nuevo sentido que ésta brinda al mundo real. Y- que por ello el lector reconoce en abstracto.

Aunque acaben de ser expuestos tres referentes, dos son sin embargo, las direcciones fundamentales, y a esto me refería antes al hablar de solución bipartita.

Por una parte la obra habla con un todo de otro todo que es el mundo real. Es la visión general de la obra como imagen del mundo -imagen real de denotatum ficticio-.

Por otra parte, antes de quedar constituida como un todo en la experiencia del lector, la obra va enumerando, va creando nuevas partículas de ese todo futuro. Son imágenes concretas frente a la gran imagen, anécdotas frente al gran suceso, sustantivos frente al gran sustantivo, unidades de sentido frente al sentido.

Cierto que el lector no las va analizando conscientemente, sino acumulando. En este sentido tiene razón Eco al decir que - el lector "doit saisir le dénotatum dans son ensemble".

Pero éste será precisamente sin embargo, el método de — trabajo en cierta parte de este estudio. No se trata ya de una simple lectura, sino de un intento de análisis. Cito, para mayor claridad en la descripción del propósito, in extenso:

"Le stimulus esthétique semble organisé de — telle sorte que celui qui le reçoit ne peut — se borner à accomplir la simple opération — d'une communication à usage purement référen — tiel et qui consiste à diviser les composants de l'expression pour identifier chacune des — réalités signifiées. Lorsqu'il s'agit d'un — stimulus esthétique, le bénéficiaire ne peut isoler un signe pour le relier de manière — univoque à sa signification traditionnelle: il doit saisir le denotatum dans son ensemble". (28).

Es posible que la desobediencia a Eco sea un punto de — partida para dar respuesta al lector que se preguntaba por aquella manera tan especial que tenía Boris Vian de poner ante los ojos la realidad del S. XX, para abofetear, para hacer reír, evadiéndola, — sobrepasándola.

El receptor del estímulo estético, va en cierta parte del trabajo, a limitarse a una operación de comunicación puramente refe

rencial. Va a dividir los componentes de la expresión y los va a identificar con cada una de las realidades significativas.

En segundo lugar será cuestión de preguntarse qué se dice -qué dice la obra- con respecto a ellas. Lo cual viene a ser sinónimo, entre otras cosas que también se verán, de cómo vienen-ellas presentadas, qué aspecto toman, el habitual u otro.

De esta forma se dará respuesta teórica y práctica al problema de la realidad como formante de la obra; a este nivel -de "referente". (29).

El recuento y sistematización de las realidades significadas darán con la sustancia del contenido de la obra.

El recuento y sistematización de las cualidades a ellas inherentes -cualidades ya dicho por el momento en un sentido sumamente amplio-, darán con la forma del contenido.

Para resumir lo que ya dicho acerca de la incorporación de la realidad a la obra literaria, o lo que es lo mismo, -- acerca del problema de la realidad en cuanto formante teórico de la obra literaria, una frase basta:

La realidad lingüística, la lengua natural queda incorporada mediante trasmutación en lenguaje poético. La realidad-común, el mundo, queda incorporado mediante trasmutación en sustancia poética.

Nueva Inquietud

¿Cómo tiene lugar esto último? La simple elección de unidades significadas no basta, cualquier enumeración en este caso sería de por sí poética.

Estamos frente a un nuevo formante de la obra literaria. El más atractivo, el fundamental, el definitivo. Estamos frente al concepto de Forma. Forma del contenido.

CONCEPTO DE FORMA

=====

"Balzac a raison: "A chaque oeuvre sa forme". Ni l'auteur ni le critique ne savent-à l'avance ce qu'ils trouveront au terme - de l'opération. L'instrument critique ne - doit pas préexister à l'analyse".

(J. Rousset. Forme et signification. Pa
ris. Corti 1962. p. XII Introduction).

Por ser ésta una palabra dada a confusiones se hace ur
gente en este momento explicar el concepto que expresa.

Tiene éste su origen primero en la formulación estrictamente lingüística de Hjelmslev, citada a continuación:

"Vamos pues, que el sentido informe que puede extraerse de todas estas cadenas lingüísticas se conforma de modo diferente en cada una de las lenguas. Cada lengua establece sus propios límites dentro de la "masa de pensamiento" amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis. Es como un mismo puñado de arena con el que se formasen dibujos diferentes, o como las nubes del cielo -- que de un instante a otro cambian de forma a los ojos de Hamlet. Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes

y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas". (30).

Segundo:

En la formulación lingüística, expresada en — términos de información y de cálculo de probabilidades de orden y de desorden, de Eco.

"Le concept d'information permet seulement de mieux saisir une des directions du discours esthétique, sur laquelle viennent ensuite se greffer d'autres facteurs d'organisation. En d'autres termes toute rupture de l'organisation banale suppose un nouveau type d'organisation, laquelle est désordre par rapport à l'organisation précédente, mais ordre par rapport aux paramètres du nouveau discours. L'art classique contravenait à l'ordre conventionnel à — l'intérieur de limites bien définies.

L'art contemporain a, entre autres caractères essentiels, celui de poser continuellement un ordre extrêmement improbable par rapport à l'ordre initial. En d'autres termes, l'art classique introduisait des mouvements originaux à l'intérieur d'un système linguistique dont il respectait substantiellement les règles fondamentales; l'originalité de l'art contemporain consiste à poser un nouveau système linguistique qui trouve en lui-même ses propres lois. Il oscille dès lors continuellement entre le refus et la conservation du système linguistique traditionnel: l'adoption d'un système entièrement nouveau aboutirait à la perte de toute communication; la dialectique entre forme et possibilité de significations multiples, où nous avons vu l'essence des œuvres "ouvertes", se réalise précisément dans ce mouvement pendulaire". (31).

Tercero:

En el estudio morfológico que hace André Jolles sobre lo que él llama "Formes Simples":

"Les études littéraires vont dans trois-directions. On peut dire, pour employer une terminologie un peu usée, que leur mission est: esthétique, historique, morphologique. Disons-le plus clairement: Les études littéraires essaient d'interpréter les phénomènes littéraires d'après leur beauté, leur sens et leur forme".

"Pour désigner le complexe de l'existence d'un être réel, l'Allemand a le mot Gestalt (forme). Dans ce mot il fait abstraction de l'aspect de mobilité et admet qu'une connexion des parties s'est formé, close et fixée dans son caractère".

Cette phrase de Goethe peut servir de base à une recherche morphologique en matière de critique littéraire comme ailleurs. Il est vrai, pour la totalité des phénomènes littéraires comme pour d'autres, que la forme qu'il s'agit d'engendrer est "la manifestation des choses en tant que phénomènes typiques et morphologiquement déterminés, la puissance agissante au sein de tout événement".

En éliminant tout ce qui est conditionné par le temps ou individuellement mouvant, on peut, dans la poésie au sens le plus large, établir également la forme, la circonscrire et la connaître dans son caractère fixé. On peut se demander pour chaque poésie dans quelle mesure les forces constitutives et limitatives de sa forme ont abouti à une composition que l'on peut connaître et distinguer, dans quelle mesure une forme s'est nouée et réalisée dans cette poésie. Face à la totalité de la poésie, nous demandons — dans quelle mesure la somme des formes reconnues et distinguées constitue un tout homogène, comportant un principe d'ordre, des liens de conjonction et des articulations internes — c'est à dire, un système". (32).

Como puede verse, André Jolles, no emplea jerga terminológica alguna, sino una comparación asequible a cualquier lector y que le permite a la vez la expresión sumamente clara y "humana" del punto de vista sostenido.

Es en el apartado tercero de la Introducción a su libro "Formes Simples" donde establece la correlación entre el lenguaje y la actividad humana en general, poniendo en aquél tres puntos de relieve en consonancia con las tres frases principales de ésta:

"Comment imaginons-nous le langage en tant que travail?.

On voit aussitôt surgir l'image d'un groupe humain de travail et en même temps l'image de ceux qui effectuent toute la diversité du travail au sein d'une communauté: le paysan, l'artisan, le prêtre -le cultivateur, le fabricant, l'interprète. Cultiver-fabriquer et interpréter son les trois activités qui soudent l'unité d'un groupe de travail.

Il va sans dire que nous n'envisageons pas une théorie ethnologique... Ce que nous voulons désigner par ces personnages c'est la division du travail tel qu'il apparaît visiblement dans l'univers et dans le langage. Voyons comment s'opère cette division.

Le paysan produit, son travail consiste à ordonner la nature de telle manière que l'homme devienne le centre autour duquel se regroupe le donné. (...) Tout ce qui est lié dans la nature à un point de l'espace devient mobile, les arbres et les arbustes-voyagent d'un continent à l'autre et quand on parle de campagne ce n'est finalement que la nature regroupée autour d'un cultivateur, entrée dans l'ordre de ce cultivateur.

L'artisan fabrique et son travail consiste à changer l'ordre des choses données dans la nature de telle manière qu'elles cessent d'être naturelles. Il interrompt, il perturbe constamment les processus naturels. Ce qu'il renouvelle devient vraiment nouveau (...) Il ne s'en tient pas aux objets donnés dans la nature, il saisit aussi les-

puissances invisibles, il les décompose, il change leur ordre, les utilise, il impose à l'eau et à l'air de livrer leur force et de devenir mouvement et lumière.

Mais pour que tout ce travail de culture et de fabrication soit possible, il faut encore qu'un troisième travail, celui de l'interprétation, le dirige constamment (.....) il faut que s'ajoute au travail qui rattache les choses à un ordre, comme à celui — qui change leur ordre, un travail qui prescrive l'ordre.

.....Avec le prêtre, la sphère s'agrandit une nouvelle fois (ces trois sphères, — elles sont concentriques): il ne se contente pas d'interpréter ce qui est cultivé ou fabriqué, son travail d'interprétation — s'étend à tout ce qui ne c'est pas-ou ne peut l'être-et il interprète le soleil, la lune et les étoiles —ses interprétations — passent les formes du visible et du sensible jusqu'à toucher l'invisible et l'intangible".

Los tres autores coinciden en un punto que es el que — da unión o cohesión a citas tan largas. La íntima relación entre — sentido o significación y forma, y que precisamente por considerar — se esencial es por lo que no ha habido inconveniente en citar los — pasajes en cuestión en su totalidad.

Una vez asentado esto, lo importante aquí, en esta trayectoria de la incorporación de la realidad a la obra literaria, — es ver cómo —Jolles es quien se encarga principalmente de hacerlo — ver— es ver cómo el problema en principio enfocado bajo el epígrafe Realidad, se vuelve problema de Interpretación, problema en un principio también llamado de Sentido. O dicho de otro modo, lo que parece insinuarse es que la última solución o razón última del llamado problema de la realidad viene a desembocar en lo que en principio parecía constituir otro nivel de análisis, en el problema — del sentido.

Vista puesta esta posible unión de ambos problemas, una posible trabazón práctica de ambos niveles de estudio o de ambos conceptos, parece lo más prudente, antes de pasar a elaborar el concepto de Forma de una manera definitiva, confrontar de nuevo las primeras páginas, revisar aquellas preguntas iniciales, y comenzar un rastreo — como se ha hecho con respecto al problema de la realidad — pero ahora centrado sobre la noción de estilo.

Si la cuestión de la realidad tal como aquí ha quedado — enfocada viene a insertarse en su cuestión hermana la del sentido, de manera que queden trabadas formando un solo aparato conceptual — a la hora del enfrentamiento concreto con la obra, ¿ocurrirá algo — semejante en lo que respecta al estilo y se ofrecerá con ello un solo y único enfoque lo suficientemente profundo como para dar respuesta a las conocidas preguntas iniciales?, ¿o será forzoso ir — respondiendo por partes, sin lograr ceñir un único concepto capaz — en definitiva de explicar el "no sé qué" personal?.

CAPITULO . II

EL PROBLEMA DEL ESTILO

"El estudio del estilo que se reduce a las "peculiaridades del lenguaje" del discurso poético, o ve en ellas el único fundamento objetivo de la interpretación, se pone límites innecesarios".

(Martínez Bonati, op. cit. p. 10).

El concepto al que me refiero es en cierto modo el mismo que viene expresado por Max Jacob en su Préface de "Cornet à dés". Y que, por cierto, al aparecer en el escritor francés con igual imprecisión terminológica y con la misma firmeza intuitiva hace resaltar más aún el acercamiento.

He aquí la disposición inicial al enfrentar el problema del estilo. Expresada en términos de Max Jacob:

"On reconnaît qu'une oeuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fer-mé; on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit, ou encore à la-marge qui l'entoure, à l'athmosphère spé-ciale où elle se meut". (33).

En la misma línea están también los "clins d'oeil" a - que se refiere Jean Clouzet en su "Boris Vian" -inevitables según él aún en las peores obras de "Sullivan". (34).

La primera disciplina a la que, en supuesta buena lógica, se debe recurrir para el correcto planteamiento de esta cuestión, así como para su posterior elucidación, será -su nombre así lo promete-, la estilística.

EL ESTILO Y LA ESTILISTICA

¿BRINDA ESTA UNA NOCION CLARA Y DELIMITADA DEL PROBLEMA?

¿BRINDA ESTA LOS MEDIOS NECESARIOS PARA SU ESTUDIO Y APREHENSION?

"L'étude du style, les études de style, font-elles l'objet de la stylistique? Apparemment c'est simple et clair".

(Gabriel Guillaume "Récréations et Recherches linguistiques et stylistiques" Revue Américaine n° 3, p. 51. Paris - 1967. Ed. A. et J. Picard et Cie.)

Es urgente pasar revista a los postulados de la estilística haciendo constante referencia a la pregunta formulada.

En una primera aproximación a esta disciplina, aparece como dividida en dos grandes ramas, si no opuestas, sí independientes y ajenas al menos en el punto capital, que es el que constituyen sus preocupaciones últimas.

Así es como Guiraud habla de una "Estilística objetiva" que no ha de confundirse con (¿su contrapartida?) la "Estilística Subjetiva". Pues la primera apunta en última instancia hacia la lengua natural mientras que la última se interesa en definitiva por la psicología:

"... ainsi, la stylistique objective tend à traiter des faits de langue généraux —

(étude la métaphore du point de vue linguistique) et la stylistique subjective des faits de psychologie en rapport avec le choix des faits de langue". (35).

Es la distinción hecha en su día por Bally cuando se propuso evitar equívocos que forzosamente se derivan de aplicar un mismo nombre a dos actividades distintas. Estas serían llamadas a propuesta de Bally "estilística" y estudio de los "effets de style". (36).

La estilística en esta primera concepción de "procedimientos" o empleo específico de que se vale UNA LENGUA para tal o tal fin, por muy particular o estético que sea, no es de socorro alguno.

En cuanto a los "effets de style" que aparecen como más interesantes, también en opinión de Bally, al tener su origen en la lengua y al pertenecer a ella, no forman el estilo, sino que éste resulta del empleo por parte del escritor de los valores existentes en la lengua y manifestados a través de dichos "effets de style".

Bally se dedica al aspecto lingüístico, a lo que de lingüístico tengan los "effets de style", y se desinteresa por lo que sin embargo el enfoque del estilo tal como aquí se concibe seguiría con mayor atención: el empleo personal de dichos valores, en sí mismo, en qué pueda consistir.

Tampoco la estilística impresiva aporta una solución. Los estudios inspirados por ella buscan explicar la razón de la emoción del lector ante el texto. Buscan la causa lingüística del "choque". La relación es: texto lector, lector texto, y el vaivén, el siguiente: el texto incide sobre el lector, éste se autocontempla e inquiere la razón concreta, aislada (el empleo del demostrativo, de cierto tiempo verbal, de tal sufijo o prefijo) la razón aislada, "pequeña-busca la aguja en el pajar- que ha desencadenado

la reacción. Busca los estímulos, uno a uno, entresacándolos del texto. Esta clase de estilística hacia donde dirige la mirada en último término, -y principal- es hacia el propio estilista. Por qué, se pregunta, siente él lo que siente, cómo ha podido el texto causar tal o cual estado de ánimo.

Pero nunca le pregunta al texto por la causa de la presencia en él de todos esos "estímulos" concretos.

Y éste sería sin embargo, el itinerario que el presente trabajo seguiría con la mayor atención.

La pregunta, pues, a la que la estilística impresiva no da respuesta, sería la siguiente: Si antes los indicios o estímulos eran pensados como causantes, imaginémoslos ahora como causas; ¿por qué cosa? Y he aquí un título prometedor en el sentido que parece que viene "hecho a la medida" para contestar a esta pregunta:

"Déterminer les lois qui régissent le choix de l'expression". Así titula M. Cressot una parte de su "Le Style et ses techniques", (37). Pero los frutos ni siquiera igualan la promesa de esta "flor". Es decir, el texto, presenta un proceso involutivo. Cressot da marcha atrás. Será sin embargo útil citarlo, si bien es algo extenso, para mostrar con mayor claridad la postura de este trabajo, aquello que se busca en la estilística, -a lo que Cressot alude y que luego rehuye-.

Es una cita, comentada:

"Il y a dans le style quelque chose qui dépasse le fait d'expression. Qui prétendrait avoir défini le style de Flaubert dans *Salambô* parce qu'il aurait étudié, même à fond, l'utilisation du vocabulaire et des images, du matériel grammatical, de l'ordre des mots et de la phrase? Le style est plus que tout cela. ... "Hasta aquí de acuerdo..." Nous n'avons pas le droit d'exclure toute la vie latente de l'oeuvre de

puis la naissance d'une vision confuse, - mais "su~~x~~generis", qui peu à peu, a pris - forme dans la conscience de l'écrivain, - s'est clarifiée, stylisée pour devenir la chose qui sera l'objet de rédaction".

—Aquí Cressot apoya más sobre la sustancia del contenido— (visión confusa que se va clarificando), que sobre lo que aquí se busca y que ~~sería~~ ^{se} ~~sería~~ la forma del contenido, que sería, continuando el vocabulario de Cressot, aquello que clarifica dicha visión confusa. Aquí Cressot, segundo punto de desajuste, hace intervenir el factor — tiempo. Se trata de la génesis de la obra como proceso de deformación de la materia elegida, y de su conversión en sustancia poética. En la noción que aquí se trata de definir, el único tiempo es el presente — continuo. Se trata de determinar las leyes que rigen el texto a través de todos sus — estratos, en el momento en que el texto es dado por concluido—.

"Si —continúa la cita—, si, comme le définit Herzog remarquablement, "le terme de style nous sert à désigner l'attitude que prend l'écrivain vis-à-vis de la matière que la vie lui apporte", il y a dans le — style un domaine qui dépasse le cadre de — la stylistique".

—La Promesa continúa— Sigamos:

"Il est vrai que d'autres définitions — ont été proposées. Pour Spitzer le style — est la mise en oeuvre méthodique des éléments fournis par la langue". Pour M. Ma — rouzeau, le style est l'attitude que prend l'usager, écrivain ou parlant, vis-à-vis — du matériel que la langue lui fournit".

—La palabra "attitude" puede anunciar al go, que tarda en llegar—.

"Mais qui ne voit que ces deux excellents philologues n'ont voulu retenir du contenu de ce terme de style que ce qui rétrahit — dans le domaine de la stylistique?" (Me extraña oír esto de Spitzer).

"Nous ferons comme eux. Lorsqu'il nous — arrivera, pour la commodité de notre exposé, d'employer ce terme de style, ce sera — tou jours avec cette valeur restreinte".

Bien; el trabajo al que Cressot se niega, sería sin embargo, el que este trabajo seguiría con mayor atención. Pues efectivamente se trata de delimitar ese terreno que desborda el cuadro de la estilística -aun cuando la asuma y sea su causa. Esa "actitud", inmanente al texto, y por esta causa, otra que el "etymon es piritual" de la primera época de Spitzer.

Y es precisamente la visión inmanente del estilo -aun - que éste esté aún por definir- lo que en principio hace pensar que la estilística genética tampoco presentará un concepto de estilo - y uno-s medios de estudio- ajustado a la intuición subyacente a - estas páginas.

Para Guiraud, sea cual sea el punto de análisis, a ni - vel de palabra o de constelación de palabras, se trata de descu - brir su significado simbólico, a fin de cuentas, temático. El paso del signifiante al significado es directo, en el intento de deter minar los campos estilísticos, que si bien tratados con suma serie dad, no distan muchos del "réseau organisé d'obsessions" de Bar - thes.

Leo Spitzer merece especial atención, no sólo por su ta lla, indiscutible, en más de un aspecto, sino porque hasta ahora - aquello que él llama el etymon espiritual sí responde, aunque no - totalmente por la razón antes expuesta, al concepto que se trata - de delimitar, al concepto para cuya delimitación se ha acudido a - los postulados de la estilística.

La estilística genética enfocada desde el punto de vis- ta que rige este trabajo, parece siempre derivar en el campo de lo - psicológico, o de lo temático. Vertientes ambas somamente intere - santes, pero ajenas a la preocupación sentida aquí como central.

Ni la "lingüística", pues, ni la "impresiva", ni la "ge nética", consideradas éstas como especialidades de la estilística, dan en el blanco de la diana aquí propuesta. Sus preocupaciones, - sus puntos de vista o enfoques son simplemente otros.

La pregunta sigue pues en pié e incluso los propios estilistas llegan a formularla con la convicción de que sea La propia estilística la disciplina que la resuelva.

Así es como se expresaba G  rald Antoine en la R. Enseignement Supérieur:

"Songe-t-on au nombre des livres que nous ont valus par exemple les tribulations de Rousseau, ou de ce fou de Nerval, ou de ces anges maudits: Verlaine et Rimbaud..... Mais nous attendons encore UN (sic) livre - qui réponde à la question -la seule à vraie- dire essentielle: de quoi et comment sont faites Les Rêveries, ou Sylvie, ou Sagesse, ou Une Maison en Enfer?.

La stylistique a pour mission, entre autres, de metre un terme au scandale de ces vides, incompréhensibles et cruels". (38).

A pesar de lo que va dicho, dos estilistas de los ya citados van a ser de ayuda en un momento determinado:

Aunque Bally se centra en el estudio de la lengua, sin embargo en uno de sus ejemplos roza el problema, la entidad que aquí se busca y se trata de ce  ir y de definir:

"le jeu, une des formes primitives de l'art fait bien saisir la différence entre l'art et la vie. Le guerrier qui manie ses armes pour se défendre ou attaquer, vise un résultat entièrement pratique; lors qu'en temps de paix, il se compl  it à reproduire les mouvements qu'il exécutait dans le combat, - il s'agit d'un jeu; ce qui est un moyen devient un but; il se produit une sorte de dédoublement de la personnalité et de l'action du sujet; l'acte, tout en conservant sa note émotive, essentielle pour que l'effet soit produit, s'est détaché (subrayo yo) de celui qui l'accomplit. Le guerrier devient un acteur qui joue un rôle, l'emotion qu'il a vécu naguère est désormais extérieure à sa personne. (39).

El campeón de la estilística expresiva (lingüística)-apoya con su autoridad, y brinda aquí las palabras necesarias para establecer la frontera, de sumo interés en este trabajo, entre la psicología -la emotividad personal que ha creado el estilo- y el estilo tal como se trata aquí de establecer: los resultados — que de ella hayan podido derivarse, pero separados de ella y por eso definitivamente insertos en el texto —y que son sin embargo— no tan concretos, no tan tangibles como los "effets de style".

Por otra parte hay una coincidencia, sumamente valiosa también: este "acte détaché", esta "émotion... désormais extérieure à sa personne", coincide con el concepto llamado de "virtud actualizada", componente de la Leyenda, y concebida ésta como Forma Simple por Joëles.

Lo importante pues, son dos cosas: 1º Retener la emoción, desgajada, objetivada, en sí. Y 2º, como tal, considerarla como posible componente de aquello que quedó vislumbrado al final — del problema de la realidad, de la forma. Ambas cosas dentro del campo del estilo. Ambas cosas, y esto es también muy importante, — están sin perfilar.

Veamos otro estilista que, contra su tipo de trabajo — habitual, habla de "estas cosas":

Dice así Guiraud:

"La notion de forme du contenu pose le dernier problème -tout actuel- du "langage" de la littérature, comme on dit "langage" — de la peinture, du cinéma, etc.

Il ne s'agit plus ici de l'emploi spécifique de la langue aux fins particulières — qui sont celles de l'écrivain; ceci est — l'objet de la stylistique tal que nous venons de la décrire.

La littérature, qui repose sur l'emploi de la langue est, en même temps, un "art — du langage", dans lequel les personnages, — les lieux, les objets, les situations, sont

à son tour des signes -des signes à second degré.

Ils forment donc une langue; langue seconde, entrée sur le langage articulé, et constituant elle aussi un système de valeurs et un potentiel d'effets.

A ce niveau, tout le problème de style-rebondit". (40).

Por supuesto. Y a lo que en concreto se refiere Guiraud es a los estudios "morfológicos" de la literatura.

Pero lo que más interesa de estas palabras, la lección patente es que el estilo como forma del contenido no tiene que ver con la estilística usual.

Y es posible que éste sea el motivo por el cual en este intento de aproximación al estilo de Vian se hayan descartado los procedimientos tradicionales -impresivo, expresivo, genérico y no digamos retórico-: La búsqueda, quizá incluso involuntaria, de un concepto de estilo en íntima relación con la forma del contenido.

Tonificante es en este sentido la reseña que el propio Guiraud hace de Malraux.

"Malraux, lui, voit dans l'écriture un "mode de représentation" du monde, alors - que le style en exprime une "conception" - —Por fin el estilo en íntima unión con la realidad y con el sentido—.

"Le style définirait donc -continúa Guiraud- la forme du contenu (de la pensée) - dans laquelle l'auteur des Voix du Silence place l'originalité de l'oeuvre d'art. — (subrayo yo). (41).

Parece ser que el horizonte se aclara, es decir, que es posible intentar el estudio, la aprehensión del estilo a nivel más profundo que el de la forma externa -más allá de la expresión-.

Ahora bien, una advertencia viene a sosegar la posible impaciencia:

Así como son varios los puntos de vista estilísticos, los enfoques metodológicos tradicionalmente estilísticos, varíedad que por su parte determina el tipo de análisis a realizar, pero que tiene en común el hecho de partir del nivel de la expresión, es muy posible, que el hecho de partir de la forma del contenido no signifique la exclusiva de un solo método de análisis.

En efecto, la gran abundancia de estudios morfológicos tiene igualmente su base en la apreciación de la forma del contenido, pero el enfoque que a ella se le da en este tipo de trabajos, el camino que se le hace recorrer, las categorías que a ella se le aplican, convierten a los citados trabajos en otra cosa, otra manera de ver las obras en estudio, que tampoco coincide exactamente con lo aquí intuído como estilo.

Me refiero a los trabajos derivados más o menos directamente de la postura de Propp en su Morfología del Cuento.

Por supuesto que con razón pueden ser considerados como trabajos estilísticos con el mismo derecho que los ofrecidos por la estilística tradicional. Pues tanto unos como otros tratan de sacar a la luz "la manera individual" de emplear, para unos la lengua, para otros ciertas categorías literarias en cierto modo desprendidas del material lingüístico que las ha hecho nacer.

A este último tipo de trabajos, los morfológicos, si por estilísticos pueden tomarse, formarán un estudio del estilo técnico. Un estudio de la manera individual de composición, de trabazón personal de ciertas categorías literarias existentes en sí. Son, en última instancia estudios que versan sobre la tarea de combinación del material dado por la tradición literaria, combinación dentro de un orden previsible, o inesperado también, de-

manera que, según esta última posibilidad, el estilo puede llegar a ser definido por una constante ruptura con los tipos de combinaciones anteriormente aceptados por escritores y lectores.

En definitiva este enfoque morfológico se aplica sobre "la manera" personal de lo que Školovskij, interpretado por Erlich, llama "toying with the medium", considerado éste como una organización de convenciones, la cual a su vez es, según este enfoque, sinónimo de estilo:

"One can also agree with Skolovskij — that toying with the medium is not only a recurrent theme in world literature, but — also a procedure essential to its efficacy and growth. Awareness of form as form — is indispensable to esthetic perception. — "Laying bare the device" throws into focus the tension between "form" and "materials" and thus performs with regard to literary-craft a service similar to that performed by the poets verbal play vis-à-vis the — "sign". Moreover, as Tynjanov shrewdly observed parody is often a lever of literary change; by poking fun at a specific set of conventions which tend to degenerate in to stale clichés, the artist paves the way for a new, more "perceptible" set of conventions — a new style". (subrayo yo). (42).

Para resumir. La observación hecha a este tipo de estudios —morfológicos—, por parte de la inquietud que sustenta esta "revisión de métodos" es en definitiva la misma que se hacía con respecto a los análisis considerados como tradicionalmente estilísticos.

Lo que aquí se espera, y se confía en que pueda definir conceptualmente el estilo, es la razón, la causa, la actitud inmanente al texto, el origen que determina tal tipo, y no otro, de "set of conventions" de organización del material literario.

Descartados pues los estudios morfológicos en espera de un principio subyacente que los determine, es obligado continuar - el rastreo de opiniones acerca de la noción de estilo. Quizá alguna dé con la definición exacta de lo que aquí se busca, o, en su defecto, quizá alguna sirva de guía, de premisa, de camino, para su formulación.

Hay dos grandes vías de acceso al problema Dos grandes caminos, ¿Quizá en última instancia confluentes?.

Uno habla de "interpretación", otro de "intención".

Por el camino de la Interpretación

Es en esta última línea en la que entra Bonati cuando dice que "a la estructura general de todo poema", se superponen en cada obra concreta estructuras individuales, "formas que son estilo", y que vienen a formar la "estructura estilística particular", la cual puede ser concebida como un "análisis trascendental del mundo individual de cada poema, de las líneas de visión que lo plasman en concreto", y que el propio Bonati (43) identifica con la "aspiración interpretativa de que nos habla a veces W. Kayser en su Das Spraliche Kunstwerk". (44).

Puede ser muy interesante repasar el planteamiento que Kayser ofrece respecto a este problema del estilo. Y se va a hacer en torno a estas "líneas de visión" ya que al menos como denominación ésta es la que mejor refleja, o por ahora parece reflejar, la intuición que aquí se persigue.

Kayser identifica la noción de estilo con la de "actitud", punto de confluencia de las "categorías de percepción". Y por lo tanto el estudio del estilo debe determinar estas últimas para finalmente dar con aquélla.

Sobre qué sea en concreto su concepto de "Actitud":

"éste significa, en cuanto a su contenido, - la postura psíquica (en más amplio sentido - de la palabra) desde la que se habla: for -

malmente significa la unidad de esta postura, y funcionalmente, la propiedad, y si no nos repugna, la palabra, el artificio propio de tal postura. Así pues, todo análisis describe una actitud". (45).

Sobre qué sea en concreto su concepto de "Estilo":

"Hemos hablado hasta ahora de la unidad de la percepción como del correlato interior de la unidad de la estructuración, de la unidad del estilo.... Podemos decir, resumiendo que el estilo es, visto desde fuera la unidad y la individualidad de la estructuración y, visto desde dentro, la unidad e individualidad en la percepción, es decir, una actitud determinada". (46).

Sobre qué sea en concreto "Captar el estilo de una obra"

"Captar el estilo de una obra significa, según esto, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. Podemos decir también con otras palabras, que el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción. (47).

Estas formulaciones son prometedoras porque al menos teóricamente, -y de otro modo sería imposible al tratarse de postulados o definiciones o puntos de partida- al menos teóricamente dan justo en el blanco.

Igual coincidencia con respecto a ciertas preguntas - que vienen a ser las que en principio se planteó este trabajo.

"¿Qué es entonces el poema?. ¿Cuál es el significado de su forma?. Son preguntas -

que surgen en el umbral de la investigación estilística y a las que sólo podremos con -
testar más tarde". (48).

"Una forma larga vive de otras fuerzas.-
En una forma épica larga se narra un mundo,
un mundo rico, abigarrado. ¿Cómo puede lle-
gar a existir este mundo?. Si conseguimos -
captar las fuerzas creadoras, podemos tener
la esperanza de llegar, por este camino, a
una estructuración que reside en las cosas-
mismas". (49).

(Recuérdese al respecto el planteamiento
del "problema de la Realidad". Es el --
mismo punto desde otro enfoque).

Igual concordancia en la visión immanente que en Kayser
hace coincidir la supuesta "actitud" con el hablante (actitud des-
de la que se habla), y no con la psicología general del escritor.

Por último, y quizá en este momento del trabajo lo más-
importante, la amplitud con que se abarca el concepto de estilo, -
el cual se supone abrazar no sólo un "cómo", sino también, simultá-
nea e inseparablemente un "qué". (50).

Y en esta línea de la interrelación entre estilo y sen-
tido, una afirmación de Kayser que parece tener como finalidad la-
fusión de ambos conceptos:

"El contenido conceptual no expresa todo
el significado del poema, del mismo modo --
que el significado de una novela o de un --
drama tampoco se expresa en el simple conte-
nido conceptual. Es en el estilo donde hay-
que buscar ese significado". (51).

Por todo esto, el punto de vista en el arranque parece-
ser el mismo. Si es así, la esperanza es grande de encontrar por -
fin un concepto explícito del estilo apropiado a las "necesidades"
de este trabajo.

Ahora bien, las conclusiones demuestran que si bien las preguntas estaban cercanas, eran sin embargo, formuladas en otra - dirección: Kayser ve como razón última y último fundamento de la - obra y del estilo, como última estructuración de las fuerzas creadoras del objeto literario, el concepto de género.

Elaborado éste en primera instancia sobre las tres funciones del lenguaje (supongo que se refiere a K. Bühler aunque no lo nombra), y tras distinguir la lírica de lo lírico, la épica de lo épico y la dramática de lo dramático, percibe dentro del campo lírico dos conceptos: Uno, el de "actitud" -nomenclatura que ya se conoce por lo anteriormente visto con respecto al estilo en sí- en el que entra en juego la relación entre la esfera anímica (la subjetividad) y la objetiva (la objetividad), con presencia de ambas, o sólo de la primera. Otro, el de Forma Interior, título bajo el - cual circunscribe la postura psicológica determinante -del hablante ficticio, sí, pero psicológica, también-. Así, como formas interiores son juzgadas "la decisión", la "admonición", "la alabanza", "el elogio", "el lamento", "el júbilo".....

Así pues, actitud y forma son, siguiendo a Kayser, las fuerzas que determinan de arriba a abajo la obra lírica, y que por lo tanto determinan su estilo.

"Mas, para la comprensión de una obra - de arte individual desde el punto de vista general, hay que tener en cuenta, además - de la actitud, también la forma interior, - que está en íntima afinidad electiva con - ella. Partiendo de aquí, de la actitud y - de la forma interior, la interpretación de la obra comprende la función de todos los demás fenómenos lingüísticos tratados en - los capítulos precedentes y considera su - actuación conjunta". (52).

Si en la obra lírica lo determinante del estilo -para -

no salimos del tema- son las actitudes emotivas, no ocurre lo mismo en la épica. Y para ver las cosas más de cerca en este género,- Kayser da paso a un tipo de estudio que ha quedado citado anteriormente: el morfológico. Cita a Jolles como autor imprescindible en esta materia, y en cierto modo continúa el tipo de investigación - empleado por él. Kayser trabaja a partir de tres nociones fundamentales: las de personaje, espacio y acontecimiento.

Es importante ver que en cierto modo la presencia de - los géneros viene a establecer fronteras infranqueables desde el - punto de vista metodológico y desde el punto de vista esencial, a la hora del análisis concreto de la obra en concreto.

Es decir; el estilo de una obra determinada estará -co- mo concepto- en función del género a que ella pertenezca. Lo cual - a su vez parece negar de antemano la posibilidad de enfocar esti - lísticamente desde un único punto de vista el estilo de un escri - tor en toda su producción -suponiendo que ella abarque los tres gé - neros, como es el caso.

La frontera es terminante:

"Las actitudes existen en la épica. "Pe- ro, aún cuando se consiguiera llegar a una- tipología de las actitudes narrativas, no - se ganaría mucho con ello para una teoría - de los géneros épicos. Porque la épica es pa- tentizadora del mundo. En la lírica el mun- do se fundía con la emoción: Las actitudes- en las que se realizaba la manifestación -- eran decisivas para el carácter genérico. - En la épica, la narración sirve para crear- el mundo. Se adapta, la misma al modo de -- ser del mundo que va a ser narrado: sólo el problema morfológico de cómo está constituf do ese mundo puede orientar la cuestión de- los géneros posibles". (53).

Finalmente, tras establecer la frontera entre la épica-

y el drama, -para lo cual el punto de referencia es "el sentido final de la palabra"-que en este caso no es la manifestación de una-fusión", (lírica) o

la representación de otro ser (épica), sino la palabra que se desencadena, que provoca algo que no existía hasta ahora";

tras establecer la frontera entre la épica y el drama, Kayser pasa a estudiar lo dramático bajo el mismo método morfológico anteriormente aplicado a lo épico.

Parece que no vendría mal, para no perder de vista el problema candente, tomar de nuevo contacto con la intuición inicial: Se trata de una novela, de una obra de teatro, de un poema, de un cuento, a pesar de las diferencias de género, se reconoce a un único Boris Vian....

¿Qué fué de aquellas líneas de visión, de aquellas fuerzas que dan forma al poema-a la obra literaria-? ¿Ha de entrar - forzosamente dentro de unos moldes preconcebidos, dentro de unas formas establecidas a priori, sean simples o largas, actitudes emotivas o estructuras?.

En este sentido, si la contestación es "sí", ellas no son el principio organizador, ellas no constituyen la forma, sino que quedan anidadas en ella, en la forma ontológicamente primera.

No es deseo de conciliación ni imposibilidad de dar una solución: Es un simple caso de homonimia: "Una cosa es forma literaria de cualquier composición -a la cual pueden aplicarse las categorías de pura o impura, por ejemplo, como hace Kayser- y otra cosa es forma del contenido, de cualquier composición, también.

Son dos niveles de análisis.

Bien, las tan citadas "líneas de visión" no corresponden por otra parte a la "actitud", concepto que defiende Kayser. Si se mira de cerca en la propia denominación aparece la diferencia: frente a la linealidad, la puntualidad. Frente a la pluralidad --

-que no evita su ordenación en sistema-, la singularidad (incluso - en las formas impuras se trata de una actitud "mezclada", mixta", - pero no de superposición).

Las "maneras de ver" a las que se refiere Bonati, y de las que ciertamente en alguna ocasión habla Kayser -y que personalmente no apoya-, son el punto de partida de la investigación de Wölfflin y de sus seguidores.

Cito a Kayser: "Lo que interesa al autor- (Wölfflin) es demostrar cómo "dos maneras de ver" diferentes, conducen a diferentes creaciones. Wölfflin consigue captar las diversas maneras de ver -y en esto precisamente - consiste su nuevo enfoque metodológico- con el auxilio de un pequeño número de categorías, de cualidades visuales superpuestas" - (—El estudio de Wölfflin se refería directamente a la historia del arte—) Son cinco pares de contrarios los que señala como constitutivos del modo creador del Renacimiento y del Barroco. (—estudiaba la comparación de ambos—):

- 1) Lineal-pictórico;
- 2) Superficie-profundidad;
- 3) Forma cerrada-forma abierta;
- 4) Pluralidad-unidad;
- 5) Claridad-oscuridad. (54).

Estas categorías, y otras introducidas por los seguidores, tienen como defecto en opinión de quien las cita, Kayser, el falsear la obra literaria, si a ella se le aplican, el privarla del significado:

"Lo pernicioso fué que, al trasladar a la ciencia de la literatura las categorías de los modos de ver, éstas se transformaron en categorías de los modos de hablar, sin tener en cuenta la diferencia esencial entre el material de las artes plásticas y el de la lengua". (55).

Ahora bien. Este tipo de categorías, de categorías formadas en último extremo por pares de contrarios, ¿no forman precisamente el núcleo central del estudio de la significación? ¿no las estudia hoy precisamente la ciencia de la lingüística -la semántica- en particular?. Si es así en el ^{momento} ~~modo~~ en que a ellas se acuda, no habrá problema de impropiedad en el método.

Por otra parte, si tal enfoque en opinión de Kayser daña el estudio de la obra por privarla de su significado; ¿el ~~recurso~~ ^{curso} a la propia semántica, no anula ya desde el principio también esta objeción?.

Por el camino de la Intención

Si se sigue este camino, esta segunda posibilidad de los dos grandes enfoques que en último lugar han aparecido como posibles medios de acceso al problema del estilo, lo primero que habrá que hacer es una ordenación y una selección de los conceptos designados por esta palabra, no siempre coincidentes.

En primer lugar toda obra es portadora de cierta "intención poética", en general. Lo es por el simple hecho de quedar constituida en tal. Intención claramente correspondida por parte del lector, intención que tiene su reverso, o contrapartida, o complemento, en la situación de lectura, en el "ponerse a leer". Es en el lenguaje supertécnico de Bonati "la prefiguración intencional del objeto poético como tal". (55).

Naturalmente este tipo de intención es condición *sine qua non* de toda manifestación literaria, ahora bien; precisamente por su extremada generalidad en absoluto puede marcar una pauta para el estudio de aquello que precisamente se supone como el campo más restringido de una determinada producción literaria.

Aplicado sin embargo, al estudio concreto de un solo escritor, el concepto de intención tomado en otro sentido sí puede -

entrar de lleno a formar parte de su propio estilo. Hasta ahora no hay nada que lo demuestre, pero tampoco hay nada en contra. El razonamiento es el siguiente:

Se comprende al hablante, esto es, se sabe qué es lo - que él dice, solamente si se intuye su intención concreta a través del indicio que de ella son sus palabras (esto, siguiendo a Husserl según Bonati):

"lo puesto de manifiesto es, centralmente, - la intención significativa concreta del hablante, y ella es el portador de la representación ("significación-Husserl") como el individuo es portador de (los rasgos de) su especie". (56).

—Esto en Bonati va dicho al comentar la fundamental-interdependencia de las dimensiones semánticas cuando hace la crítica del modelo de Bühler- referido todo ello al tema central de - la fenomenología de la comunicación.

Bien, si la intención concreta del hablante -poético u otro- forma parte, y parte esencial, de lo que dice, del "qué cosa diga"; y si el estilo se considera en principio abarcar no sólo el "cómo" sino también el "qué", la noción de intención -concreta, individual, determinada-, cae de lleno dentro de la noción de estilo.

La voz de G. Antoine viene a avalar esta orientación de estilo como intención, cuando, tras definir la verdadera estilística como el estudio de los caracteres irreductibles por los que una obra se erige en única, se pregunta cómo ha de proceder el estilista, y ésta es la respuesta que ofrece:

"Une fois instruit de l'histoire des faits, des hommes et des sensibilités (zone d'information éloignée), de la situation de la langue et de l'esthétique littéraire, des réactions de l'écrivain à l'égard de ces - lles-ci, enfin de l'histoire interne de - l'oeuvre (zone d'information proche), le -

stylicien doit: 1º) Constituer le catalogue des précédés utilisés par l'artiste, i.e. - les identifier par rapport à l'état de langue où ils ont vu le jour; 2º) les "expliquer" i.e. les motiver et les caractériser en fonction de l'intention qui les a fait choisir". (subrayo yo). (57).

Y no es G. Antoine el único lingüista que tiene en cuenta semejante noción de Intención. Declaración paralela a la de él - consta en el extracto de la Tesis presentada en el primer congreso de Filólogos eslavos.

"Or, l'indice organisateur de l'art par lequel celui-ci se distingue des autres structures sémiologiques, c'est la direction de l'intention, non pas sur le signifié, mais sur le signe lui-même". (Subrayo yo). (58).

Gérald Genette, en "Figures", se expresa así:

"à quelques inflexions près, l'écrivain utilise la même langue que les autres usagers, mais il ne l'utilise ni dans la même manière, ni dans la même intention: matériel identique, fonction décalée, ce statut est exactement inverse de celui du dialecte". (59).

Cuando Bally hace la distinción entre estilo y estilística, lo hace precisamente a causa de una intención presente en el primer caso y ausente en el segundo. Por supuesto, este concepto - sirve sólo para trazar la frontera. En ningún momento se detiene en él. Ni tendría por qué; su interés se centra sobre la estilística.

En su Traité de Stylistique, se puede leer:

"On a dit que le style c'est l'homme", et cette vérité, que nous ne contestons pas, -

pourrait faire croire qu'en étudiant le style de Balzac par exemple, on étudie la stylistique individuelle de Balzac: ce serait une grosse erreur...

...pour la littérature... il fait de la langue un emploi volontaire et conscient... en second lieu, et surtout, il emploie la langue dans une intention esthétique... Or, cette intention, qui est presque toujours celle du sujet qui parle spontanément sa langue maternelle. Cela seul suffit à séparer à tout jamais le style et la stylistique. (60).

Como puntos de apoyo estas citas tienen su valor. Ahora bien; ninguna de las opiniones trata de aprisionar y definir dicho concepto de intención. No se ha adelantado nada con respecto a él, salvo su general carácter estética.

Este a su vez queda bien definido, no sólo por lo anteriormente expuesto, sino por otra clase de opiniones: las que enfocan la INTENCION en sentidos distintos; es decir, práctico o moral. Naturalmente la intención así enfocada queda automáticamente eliminada del campo de estudios literarios.

En este último sentido se expresa Ivo Grangeš en su comunicación en el VIIIº Congreso de la F.I.L.M. Hablando sobre el problema estilístico, norma y desviación, tras citar a Bally:

"Bien sûr, tout cela se rapporte à la langue parlée, et Bally a entièrement raison lorsqu'il remarque que dans les intentions-la langue, en tant que moyen de communication, diffère essentiellement de la langue-utilisée par un écrivain: les moyens sont identiques, mais les intentions sont entièrement différentes. Evidemment, il ne faut pas en déduire que la critique traite des intentions de l'auteur, et que LES BONNES INTENTIONS servent de point de départ à l'appréhension esthétique"... (61).

Por otro lado Wellek y Warren cuando hablan de intención se refieren a cierta relación entre la obra y una situación ambiental concreta, aquélla en la que la obra ha venido a producirse y — fulminan cualquier posible "intención práctica".

"Sin embargo, la idea de que la "intención" del autor es el objeto propiamente dicho de la historia literaria parece totalmente errada. El sentido de una obra de arte no se agota en su intención, ni siquiera es equivalente a ésta. Como sistema de valores, lleva vida independiente". (62).

Se deduce de ello que la intención se entiende, en estos autores, como intención necesariamente aplicada. Y es así como queda desechada. O bien es tomada como sinónimo de sentido, y en ese caso aceptada, pero no en exclusiva, en vistas a los posibles sentidos que la obra va acumulando con el paso del tiempo y de las diferentes y diversas lecturas. Bien. Hasta ahora con todo lo que se — puede contar es con un posible enfoque de estilo como intención, — considerada ésta en su aspecto más general, es decir, simplemente — estético.

Y ésto, la situación es evidente, no calma las dudas — con respecto al estilo, considerado éste como especificidad de la — creación concreta e individual.

Ahora bien, el rastreo de opiniones continúa y no puede decirse que el balance final sea infructuoso.

Alguien, en un libro de poética, habla de cierta INTENCION semántica concreta:::

Es Mukařovský, en Capítulos de la poética Checa. II, — 1948. (63).

Intención semántica en absoluto "aplicada" ó "práctica" ya que no queda determinada por el contenido alguno externo a ella.

Y además, en relación con la obra, a juicio de Janko — vic, fiel continuador de Mukařovský, esta INTENCION SEMANTICA con —

creta es considerada como PRINCIPIO ORGANIZADOR,

"principio organizador de la construcción-semántica de la obra, pero que no se puede identificar con el concepto explícito de la obra o con una actitud determinada del autor" (64).

Intención a la que Mukarovsky bautiza con el término - de "gesto semántico":

"Por lo que se refiere al gesto semántico- la diferencia entre contenido y forma es - irrelevante; en el curso de su duración el gesto semántico se llena de contenido concreto sin que se pueda decir que este contenido venga del exterior: nace simplemente en el alcance y en el ámbito del gesto-semántico, que lo modela inmediatamente, - desde su nacimiento. El gesto semántico - puede ser definido pues, como una INTEN - CION semántica concreta, pero no cualitativamente predeterminada". (65).

Y Mukarovsky no es el único, no es el único que ha vivido esta intuición. En efecto, como concepto, aunque no como denominación, no está muy lejos aquello que con nomenclatura menos-precisa pero con firmeza en la sensibilidad, pone de relieve Ferraté en el estudio concreto de unos poemas, y que encierra bajo el título "Ideas del alma". A las notas coincidentes con Mukarovs ky -ni contenido ni forma, independiente de lo exterior,- Ferraté viene a añadir el concepto de dinamismo.

"No se ha reparado bastante, creo, en ciertas semejanzas que ofrecen poemas del mismo o de distintos autores, que tienen por base, no una similitud de contenido o un - paralelismo formal sino algo situado tal - vez entre los dos, que no es ni mero conte

nido ni pura forma, sino que llamaría idea del alma que el poeta simboliza, el movimiento interior que el decurso del poema nos invita a imitar dentro de cada uno de nosotros". (66).

En el estudio de dos parejas de poemas que seguidamente lleva a cabo, pone de manifiesto "el movimiento total que preside y ordena a todos" (los elementos) que entran en juego, y no -- los propios elementos en sí. La preocupa esencialmente este movimiento interior, en otro lugar llamada "orientación básica":

En cuanto al otro punto de coincidencia con Mukarovsky, la falta de correlato exterior:

"Acaso del curioso ejercicio que propongo se derive el mejor aprecio de la literatura en su función simbólica, representadora de concepciones íntimas, sin correspondencia exterior, o lo que he llamado "Ideas - del alma". (67).

¿Y Bouffon? "Le style c'est l'homme". Sí. Pero más explícitamente él afirmó, en total consonancia con las dos citas anteriores, aunque con menos rigor analítico, que "Le style c'est -- l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées". Y el análisis que hace al respecto sobre las oraciones fúnebres, (68), está en verdad muy próximo al que lleva a cabo Ferraté sobre Beaudeau y Camer, Sergio Corazzini y Machado.

A modo de resumen es posible decir pues, que dos son las notas constitutivas de aquello que en principio no pasaba de ser mera intención estética: Independencia con respecto a lo exterior, fundamentalmente con respecto a los contenidos que en ello toman cuerpo y con respecto a la forma poética a través de la cual dicha intención venga a expresarse -- forma en el sentido que a esta palabra otorgan los estudios morfológicos o los estilísticos tradicionales.

Actividad en el sentido de dinamismo: Se trata de un orden dinámico, o de un movimiento ordenado.

La primera característica, la de independencia, o autonomía si bien ayuda a definir el concepto de intención, lo hace — por exclusión. Es decir, delimita las fronteras, pero no pone en evidencia lo que tal concepto sea en sí. O dicho de otro modo, dice lo que no corresponde a la naturaleza del mismo pero silencia — aquello que lo constituya.

Greimas en su libro "Du Sens" comenta los sistemas de nomenclatura presentados por Guiraud a propósito de la botánica. — Por un lado los nombres latinos, inmotivados, y por otro lado los populares franceses del tipo "Oeil de ^{sa} ~~prédix~~" o "Patte d'âne", motivados.

Y en este comentario no se ciñe a los nombres sino que su preocupación se extiende a los criterios de clasificación. Los que subyacen a la primera lista de nombres, los que determinan — la aparición de la nomenclatura latina, son simplemente discriminatorios "nacionales"; mientras que la segunda categoría taxinómica — conlleva sin embargo significación.

"Ce n'est pas seulement leur existence (la — de los objetos que nombra), notable en soi — qu'il enregistre avec satisfaction, c'est — surtout la possibilité qu'elles offrent — (les catégories taxinomiques) de voir comment opère cette logique implicite, de quelle manière l'homme conçoit le monde en — l'humanisant". (69).

Pues bien, si se acepta la intervención de Greimas, esta se convierte en "el principio del fin". Es decir, sus investigaciones vienen a aclarar definitivamente la cuestión planteada en — tendida ésta en sus tres aspectos, realidad, estilo y sentido. Se — convierten en punto culminante, en centro de unificación, de fusión de lo que en un principio fue considerado como problema tri — partido, en piedra angular del edificio metodológico:

- Por una parte las "categorías taxinómicas" llenan el va
cío, o dan cuerpo a la intención simplemente delimitada.
Es decir, hacen patente de manera concreta en qué con -
siste tal intención, cual sea su sustancia.
- De esta forma, el ESTILO considerado como intención con
verge con el SENTIDO. (70). Es una intención significa-
tiva. La raíz del proceso de denominación estética se -
funde con la del proceso de denominación popular . En -
este punto esencial y general, estilística y estilo se-
dan la mano. Existe en ambos casos una motivación signi-
ficativa.
- Por otra parte, las categorías ordenadas y agrupadas --
forman un código, "código de las semióticas cualitati -
vas". Y si esta ordenación, si esta "formación" es posi-
ble, lo es gracias a la actividad de un principio rec -
tor implícito: las categorías taxinómicas que aquí inte-
resan, fundan su importancia en que permiten ver "com -
ment opère cette logique implicite".

He aquí la explicación concreta sobre qué es en realidad
y en qué consiste aquel principio rector, aquella configuración im-
probable con respecto al orden inicial, aquel trabajo de interpre-
tación, de los que hablaban Hjelmslev, Eco y Jolles.

Y no es éste el único punto que viene a desembocar aquí.
Pues ya se ha visto que "las líneas de visión" de Wölfflin, punto-
terminal del estudio del estilo "por el camino de la interpretación"
no están en absoluto lejos de las categorías de Greimas.

Es reconfortante a este respecto, por lo que tiene de -
coincidencia y quizá de superación con respecto a la situación a -
la que en este trabajo se acaba de llegar, es reconfortante la opi-
nión de García Berio:

"Aún concediendo que los mensajes sentimentales y las simples apelaciones sensoriales fueran absolutamente transracionales, queda naturalmente en pie el hecho de que son mensajes, es decir, apelaciones de un ser sobre otro, y cualquier mensaje es inconcebible sin participación de un código previo, del tipo que sea, que lo haga codificable y descodificable. Una semántica, — pues, se hace necesaria. Semántica exclusiva de conceptos lógicos, o semántica sensitiva y sentimental: en cualquier caso el proceso de constitución e incorporación — consciente de dicha semántica no se puede — realizar con otros mecanismos del ser humano que la participación de su capacidad racional". (71).

Esta opinión interesa muchísimo porque ella tiende la mano para pasar definitivamente del campo estricto de la estilística, — al de la semántica. Es decir, incluso el texto más "impresionante" ha de ser analizado, si es su razón última lo que se pretende encontrar, en términos de semántica.

Por otra parte —tercera—, el estudio a partir de estas categorías da con útil de trabajo estático: el código anteriormente citado. Pero también cumple con el "requisito" de dinamismo necesario en todo enfoque verdaderamente estructural de la obra literaria; enfoque dinámico representado ya en este trabajo — por las opiniones de Ferraté y de Buffon, salvando las distancias naturalmente.

Por una parte, considerando el código semántico en sí éste sólo aparece como estático tras la disección, tras la separación necesaria para el análisis, a modo de "extirpación". Aparece estático en el momento durante el tiempo que se le considera por separado, es decir, separado del total de la obra.

Claro es que tal desmembramiento no corresponde a la realidad, ni siquiera a la realidad apreciada como tal por el análisis, sino a un momento de análisis.

Una vez devuelto a su lugar de origen, es decir, visto-
 éste en el lugar que le corresponde, su cualidad dinámica aflora -
 ipso facto. Y en dos vertientes:

En relación con los elementos de la obra, con los elemen-
 tos que destacaría un análisis morfológico -tiempo, espacio, perso-
 najes, acontecimientos, motivos...- o temático, el código semánti-
 co se revela como totalmente operante, vivificador e incluso selec-
 tor. Como principio ordenador de los mismos es en definitiva él el
 que en un principio los elige como vehículos apropiados de su pro-
 pia expresión, al tiempo que, mediante la presencia de dichos ele-
 mentos, dicho código se establece en tal y como tal.

En este sentido habla Ferraté:

La formalización de los datos no significa,
 en efecto, otra cosa que la reducción que -
 sufren, en virtud de la operación artística
 a su mera función de elementos de una es -
 tructura en curso, a puras irradiaciones de
 impulsos dentro de un flujo al que determi-
 nan y que los determina, al que llevan ade-
 lante y que los lleva adelante, al que, co-
 mo sentido total de la obra, definen, y que
 los define". (72).

En relación con la división tripartita inicial, el códi-
 go semántico, o último nivel de análisis de la forma, considerado -
 como ^{emisión}corporación de la intención sita en toda obra de transformar-
 los contenidos que en ella se expresan y que ella abarca, (73), se
 revela como estilo. Y esta nueva noción -fusión de los anteriores^{dos}
 conceptos-, se considera como incidente (carácter dinámico) sobre-
 la realidad.

Aquí se cierra el círculo. Y diré, como sigla mnemotéc-
 nica que la Realidad, el Estilo y el Sentido forman, en íntima re-
 lación, la RES poética.

A manera de postdata:

La elección del punto de vista aquí adoptado no implica rechazo de las posibles aportaciones brindadas por los restantes - "enfoques estilísticos", y la visión de la obra en extractos es de suma utilidad para deshacer de antemano cualquier posible malentendido: El estudio del estilo es posible--es deseable--, a cualquiera de los niveles de análisis "en los cuales el fenómeno del estilo - tiene paralelamente ubicación y despliegue". (74).

En la necesidad de elegir uno, o al menos de comenzar - por uno, se ha tratado, como anteriormente fue dicho, de dar con - el básico; y la advertencia de Gérard Antoine ha sido tomada en - cuenta:

"... Qu'on ne vienne donc plus prétendre -- que la stylistique (...) n'a pas de contenu propre. Le vrai c'est qu'il est plutôt luxuriant et qu'il faudra souvent veiller à -- bien choisir, pour commencer, et à restreindre l'angle de visée: un style d'écrivain, -- cela embrasse trop de champs divers et en -- traîne à trop de dispersion". (75).

Por otra parte un estudio total del estilo tampoco habría de ignorar la trayectoria opuesta, es decir, la menos lingüística o la más antiformalista. Pues también la sustancia del contenido entra en juego, no ya como elemento deformador sino como elemento deformado. Como elemento o suma de elementos elegidos, representativos, simbólicos. (A). Y sólo en la combinación de ambas queda amarrada la especificidad del escritor.

(A) Como las semillas puestas de relieve en el cuento al que alude Jolles:

"L'homme et l'univers nous rappellent ce conte où une jeune fille reçoit l'ordre de --

trier correctement pendant la nuit un énorme tas de graines de toute espèce. On connaît la suite de l'histoire: des oiseaux et des insectes viennent aider la jeune fille, le travail commence et, en même temps que le tas où l'on ne pouvait rien reconnaître se transforme en tas plus petits et identifiables, les grains de chaque petit tas — sont mis en valeur et en évidence. Eléments confus d'une grande confusion, ils prennent alors leur spécificité et deviennent eux mêmes, dès lorsque leurs semblables se rejoignent. Quand le soleil se lève et que l'en — chanteur paraît, le chaos est devenu un cosmos". (76).

CAPITULO III
=====

PROBLEMA DEL SENTIDO

Si el mundo de la obra en su último aspecto es el nuevo sentido que ésta brinda al mundo real, quedando la realidad, - tal como aquí ha sido considerada, inserta en el sentido; si la - noción de estilo ha aparecido como igualmente enraizada en él, una nota parece dibujarse al respecto. Y es su mayor importancia con- respecto a las otras dos nociones.

Ahora bien; esto no anula los problemas que la propia - noción de sentido plantea por sí misma:

¿Es posible, 1º) intentar el estudio del sentido de una producción literaria cuando la semántica en sí como parte de la - lingüística no está aún concluida?. ¿Es posible aceptar siquiera - el reto de Greimas en la primera frase de su "Du Sens": "Il est ex- trêmement difficile de parler du sens et d'en dire quelque chose - de sensé"?. (77).

Después de haber sometido la obra al enfoque de la poé- tica de la obra abierta -desde la cual ya se sabe, todas las lectu- ras son posibles-, ¿Es posible, 2º) sustraerse a esa deliciosa en- tropía ontológica para elegir uno de los modos de lectura?. ¿Es po- sible hacer caso omiso de Valéry, a través de Tyndall y de Eco - cuando advierte "qu'il n'y a pas de vrai sens d'une oeuvre"?. (78).

El camino, francamente espinoso, se suaviza sin embargo al ver las cosas un poco más de cerca. Por lo pronto, no es el ver- dadero sentido (opuesto a falso o a equivocado) del texto lo que - se ha de buscar, sino sólo uno de los muchos válidos, aunque inte- riormente sin embargo no se renuncie a la pretensión de acertar - con el sentido que con mayor o menor consciencia haya sido en defi- nitiva el más querido del escritor; aquél en función del cual han- sido introducidas ciertas claves en la obra "parce qu'il souhaite- de la voir lue dans un certain sens". (79).

No se trata pues, de buscar el sentido absoluto de la obra sino un sentido relativo, aunque de ser posible, eso sí, el -

primero que le haya sido acordado por el primer lector que ella ha tenido, su propio escritor. (No se pierda de vista que el telón de fondo es la obra de Vian, quien hoy tendría 57 años).

La distinción entre sentido absoluto y relativo es de suma importancia; el primero sería en palabras de Greimas, "ce que les mots veulent bien nous dire", mientras que el segundo es "une-direction, c'est à dire, dans le langage des philosophes, une intentionnalité et une finalité". Traducido al lenguaje lingüístico -continúa Greimas-, el sentido se identifica con el proceso de actualización orientado al cual, como todo proceso semiótico, está presupuesto por ~~presupone~~ un sistema o un programa, virtual o realizado.

Programa que como ya se sabe, es aprehensible de manera directa a través del código semántico.

Por otra parte, aunque a primera vista parezca irreconciliable la postura de la poética de la obra abierta -por lo que resalta la ambigüedad de la obra y su pluralidad de sentidos- con la búsqueda del sentido, ambas posturas no se excluyen más que aparentemente.

Si la una postula pluralidad de lecturas, la otra postula pluralidad jerárquica, en profundidad, de isotopías semánticas.

Si la una pone de relieve la pluralidad de "interpretaciones", la otra se aplica a descifrar los posibles "sentidos" plurales.

No es lo mismo. Son dos programas desvinculados, pero que no se excluyen.

Bien. Explicado ya qué es lo que aquí se entiende por intención y habiendo quedado circunscrito el problema del sentido relativo al programa intencional realizado en la obra, el llamado problema del sentido queda pues reducido a una pura cuestión de medios, es decir, de útiles metodológicos.

Y la semántica los brinda a través de los conceptos de "claves" (nuevo lexema indicando una nueva isotopía), de semema, de sema de ejes o de categorías semánticas.

Para no alargar demasiado estos principios metodológicos, basta con decir que éstos y otros conceptos elaborados por la semántica serán los utilizados para el análisis directo de la producción Vianesca.

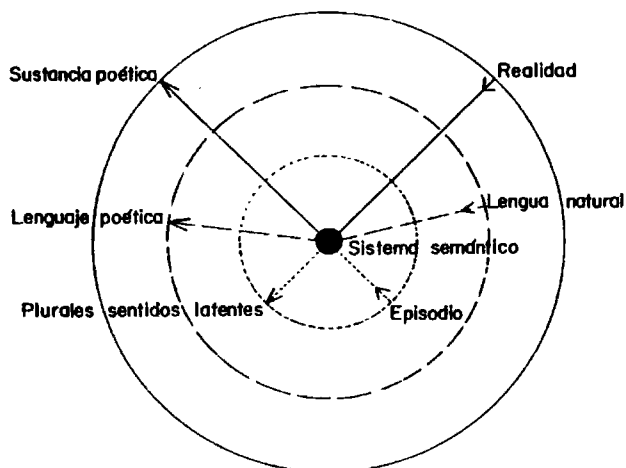
CAPITULO IV
=====

CONCLUSIONES TEORICAS

RESPUESTAS A LOS TRES PROBLEMAS INICIALMENTE PLANTEADOS

Las anteriores consideraciones llevan a pensar la obra literaria como un conjunto de anomalías lingüísticas o pseudofrases poseedoras, generadoras y liberadoras de varios sentidos, regidos éstos por una estructura semántica individual y también -anormal, la cual, al mismo tiempo que lo anterior, (el material lingüístico), rige también una re-ordenación de la realidad común, -que a su vez influye en su propia conformación, como también lo hacen las anomalías lingüísticas-, estructura semántica que se sirve como vehículo de expresión y como medio-ambiente necesario para su crecimiento y desarrollo, del material de una lengua natural al que deforma y que se hace patente en el cuerpo físico del libro.

La capacidad para producir, escribiendo, o para reproducir, leyendo, dichos conjuntos -a-normales-, es la poesía. El carácter que necesariamente y desde ambas partes -escritor, lector- se les confiere, es el carácter poético.



Círculo externo: Representa la Realidad, que abarca ~~todo~~ el mundo sensible como la propia lengua natural, como el mundo de valores establecidos, de ciencias y de creencias, de principios de todo tipo, moneda corriente -o selecta- en la sociedad en la — que tienen curso.

Primer círculo intermedio: es el formado por el lenguaje poético, por las "anomalías lingüísticas" consideradas éstas, — bien por separado, o mejor en conjunto, como la gran anomalía continuada que es el lenguaje poético con respecto a la lengua ^o natural.

Segundo círculo intermedio: Representa las ~~varias~~ isotopías semánticas coexistentes, o los plurales sentidos latentes.

Círculo interno: Representa la estructura semántica, o — el principio ordenador.

Los vectores: representan la ~~trabazón~~ de los círculos.— Debido a estos vaivenes, o interinfluencias, cada elemento inicial —realidad, lengua—, cambia ~~de~~ naturaleza: la realidad se convierte en sustancia poética; la lengua en lenguaje ⁺poético. Sólo el principio ordenador queda en pie, no se deforma, su naturaleza no cambia sino que las aportaciones de la lengua o la realidad inmediatamente transformadas por él, ~~le~~ enriquecen, pero dentro de su propia línea, dentro de su propia manera de ser, que las aume y trastoca.

El principio rector, último o primero, da así "forma de ser" a todo el material de la obra, a sí mismo y a lo demás. Las — aportaciones que recibe son ocasiones de realización.

Imaginemos ahora que los vectores hasta ahora considerados como puentes de unión al transportar energía de una esfera a — otra, se quiebran y que las esferas se entrelazan. Y aparecerá de golpe el símil de Goethe recordado por Spitzer, aquel que habla de la "ingeniosa medida de la corona inglesa" y que consiste en que:

"todo el corralaje de la Real Armada , desde la jarcia más gruesa hasta la más fina, — lleva entretejido un hilo rojo de tal manera que no se puede quitar éste sin destejer completamente aquélla, de suerte que hasta el cabo más pequeño está marcado con o propiedad de la Corona". (80).

O ante la imagen más moderna, no menos expresiva y justa del propio Boris Vian:

"Un livre est comme ces matières qu'on utilise à la fabrication des meules: elles — sont formées de cristaux durs réunis par un liant moins dur qui s'effritte plus vite — que les cristaux et les laisse dépasser pour accomplir leur travail d'usure; ce sont les cristaux qui agissent, mais le liant n'en est pas moins indispensable et sans lui rien ne subsisterait qu'un ensemble de pièces — non dénuées d'éclat et de dureté, mais inorganisées et en puissance: tels les recueils d'aphorismes". (81).

Es pues sobre este principio rector, sobre este "liant" sobre lo que se centrará el análisis de la producción literaria de Boris Vian. (82).

ATANDO CABOS SUELTOS:

Puesto ya de relieve el Principio Rector, y una vez centrados sobre él, sólo quedan ya dos movimientos para dar por terminada esta parte del trabajo:

El primero consiste en ver cómo ciertos "cabos sueltos" ciertas nociones no suficientemente explicadas quedan insertas, — amarradas en él. Las observaciones al respecto no sólo están destinadas a intentar mostrar la unificación final en la consecución—

de la elección del método, sino que también tienen su valor como notas aclaratorias acerca de la naturaleza del propio Principio-rector.

El segundo movimiento consiste en verificar la adecuación del método elegido. Adecuación con respecto a las necesidades primeras y originales del propio trabajo. Adecuación, — pues con respecto a las tres preguntas iniciales.

Así pues, ATANDO CABOS SUELTOS.

PRIMER MOVIMIENTO:

En la p. 17 se habla de cierta "desobediencia" a Eco. Se adelanta, como cierta línea de trabajo a seguir a la hora de enfocar directamente la obra de Vian, el propósito de hacer el recuento de las "realidades referidas" por Vian, y en segundo lugar el de las cualidades inherentes a dichas realidades-inherentes en la obra, por supuesto.

El párrafo terminaba así: "El recuento y sistematización de las cualidades a ellas inherentes-cualidades va dicho en sentido sumamente amplio— darán con la forma del contenido".

En la p. 33 al hacer el recuento de opiniones dentro del campo de la estilística, se ha aludido a una coincidencia — entre Bally y Jolles. Es cuando el uno habla de "acte détaché", — *émotion extérieure à sa personne* y el otro de "virtud actualizada". También el concepto de "actitud" de Kayser podría añadirse y traerse a colación.

Lo importante era entonces retener 1º) dicha emoción desgajada, objetivada; y 2º), como tal, considerarla como componente de la forma, entonces aún sin definir salvo en lo que concernía al principio de orden. "Ambas cosas —así se terminaba el párrafo—, están aún sin perfilar".

Por último, en la p. 43 aparecen por primera vez las famosas "líneas de visión" de las que se dice que en principio —

fueron aplicadas a "objetos" de arte, es decir, a las artes plásticas, y que eran categorías de cualidades exclusivamente visuales, ópticas. De ellas se ha dicho en otro lugar que no están en absoluto lejos de las categorías taxinómicas de Greimas.

Así pues, los "cabos sueltos" en sí se reducen a tres:

El primer grupo está formado por Las Cualidades inherentes a los objetos nombrados en la obra; sean éstas de tipo exclusivamente visual u otro, pero en todo caso objetivas, directamente aprehensibles.

El 2º grupo es el que abarca las propias realidades nombradas por la obra, consideradas en sí, independientemente de las "cualidades" de las que ellas sean portadoras.

El tercer grupo es el formado por la serie de emociones desgajadas, actualizadas, objetivadas.

PRIMER CABO SUELTO

Las categorías de cualidades exclusivamente visuales a las que alude la observación 3ª, así como las "cualidades en general" a las que alude la observación 1ª, no son sino el punto de arranque del que parte la descripción semántica. Así lo hacen Greimas y Pottier, y no tienen en principio ningún significado restringido, no forman parte de la terminología privada, sino que son simplemente eso, las características que acompañan a los términos-objeto.

Y que les acompañan, necesariamente. Pues Greimas, siguiendo a Russel declara explícitamente en su semántica estructural p.17 que las "cualidades" definen "las cosas".

A partir de ellas, y mediante un simple proceso de abstracción —a veces difícil— se obtiene uno de los conceptos operacionales fundamentales de la semántica: el de "sema". Y volviendo a la p.27 anteriormente citada, (S.E.), Greimas postula que el término-objeto es en definitiva la colección de semas que lo componen.

¿Qué otra cosa son si no, sino cualidades visuales —"abstraídas" ya por la lengua y agrupadas en los nombres de color, las que aparecen en el famoso espectro de los colores, en su día de Hjelmslev, hoy ya de dominio público?, y reconocido explícitamente por Greimas (en S.E. p. 9) como "eje semántico".

Así pues, el propósito de estudiar la obra literaria —a partir de las cualidades inherentes a los objetos por ella nombrados corre parejo al de la semántica, que, instalada en la lengua natural, observa el mundo real, o mejor dicho, observa cómo la lengua natural se apropia ese mundo de la realidad común, al asumir lingüísticamente sus cualidades:

"Situées à l'intérieur du processus de perception, les catégories sémiologiques en représentent, pour ainsi dire, la face externe, la contribution du monde extérieur à la naissance du sens. Envisagées sous cet angle, elles paraissent isomorphes des "qualités" du monde sensible et comparables, par exemple, aux morphonèmes dont se compose la langage gestuel". (83)

Cualidades éstas, cuyo recuento y sistematización se ha dicho que viene a corresponder al concepto de forma -de forma- del contenido de la obra literaria-.

Con respecto a los conceptos de sustancia y forma, una cosa está clara. Y es que hay que partir de la base de que ambos son conceptos operacionales. (84).

Y por lo tanto variarán, y variarán ante todos los contenidos por ellos abarcados, en la medida en que el punto de vista dominante varíe.

Así pues, ellos han de ser interpretados con "mentalidad semántica" ya que en este terreno el que por fin este trabajo ha encontrado asiento.

De acuerdo con dicha mentalidad semántica, la sustancia quedaría compuesta por la suma de ejes semánticos mientras que la forma consistiría en las articulaciones que ellos presenten. (85)

Ahora bien; el hecho de que este trabajo haya venido a descansar sobre los principios elaborados por la semántica, no incluye aceptación indiscutida y ciega.

La semántica en principio versa sobre la lengua natural, y de igual manera que el lenguaje poético supone un trasto que con respecto a la lengua, puesto que las categorías lingüísticas que a uno y a otra se aplican o que de ambos se derivan, si bien permanece, sufren sin embargo, un desfase evidente; de igual modo pues, que, por ejemplo el significado de una palabra considerada como signo lingüístico se convierte en el significante de la misma considerada como símbolo poético, no sería demasiado extra-

no ver que todo un concepto general como el de forma o sustancia-
del contenido venga a sufrir paralelo desajuste.

Un simple razonamiento sirve para aconsejar cautela.-

Y es el siguiente:

En la p. 26 de S.E., Greimas, comentando el espectro-
de colores dice así:

"Ces articulations sémiques différentes
(...) ne sont que des catégorisations di-
fférentes du monde, qui définissent dans -
leur spécificité, cultures et civilisa -
tions. Dès lors, il n'est pas étonnant que
Hjelmslev réserve à ces articulations du -
langage le nom de "forme du contenu" et dé
signe les axes sémantiques qui le subsument
comme "substance du contenu".

Según este párrafo son las diferentes articulaciones-
sémicas -la forma del contenido de la lengua- las portadoras de -
las distintas categorizaciones del mundo; ellas son las responsa-
bles de las distintas maneras de ver el mundo. Un mundo, el único
visible, el de la realidad común. Aquel cuyas cualidades son la -
cara externa del sentido, y que son directamente absorbidas y -
aprehendidas por la lengua.

De ello además se desprende que la sustancia del con-
tenido en las diversas lenguas es constante mientras que es la -
forma lo que varía.

Si de la pura lingüística se pasa a la literatura, en
tre el mundo y la "cara interna" del sentido se yergue el paramun-
do.

La simple presencia de un elemento más ya supone de -
por sí un desajuste.

Por otra parte incluso aceptando dicho paramundo "co-
mo si" fuese el propio mundo, es decir, incluso haciendo caso omi-
so de este desnivel, diferentes obras son, o representan o fingen .
ser, diferentes "mundos", como en su momento ha quedado dicho.

Todos ellos son símbolos de la "misma" realidad común, pero no es ya su relación con ella lo que interesa, sino su propia naturaleza interna o independiente.

Cada uno de estos paramundos, por muy universal que pueda ser, es en sí reducido, y de la misma manera que hay restricción simbólica por ejemplo de la humanidad en unos personajes, o de una cierta sociedad en una familia, del mismo modo que hay una reducción en este sentido, puede muy bien haberla en el campo estrictamente semántico.

Del mismo modo que un paramundo no nombra todas y cada una de las partes del mundo, también es posible que no utilice todos y cada uno de los ejes semánticos que la lengua le brinda.

En este caso, si hay elección, estos ejes semánticos — constitutivos de la sustancia del contenido de la lengua, constantes, al formar parte del lenguaje poético se vuelven facultativos. — Muchos serán aceptados, muchos rechazados. Y la propia reducción — también será significativa.

No sólo serán significativas las articulaciones de los ejes semánticos (actualizados) existentes. También lo serán la propia presencia o ausencia de los mismos.

También ellos serán elocuentes a la hora de hablar de una nueva "categorización del mundo".

De todo ello una consecuencia práctica viene a dibujarse: Y es que, sea cual sea el tipo de análisis llevado a cabo sobre "las cualidades" inherentes al mundo de la obra, los resultados del mismo vendrán a explicar, a poner de manifiesto la forma del contenido de la obra en cuestión.

Es decir, tanto el estudio de los ejes o categorías semánticas como el de sus respectivas articulaciones, tanto el estudio del nivel semilógico del discurso literario como el del nivel-semántico, corresponden a la nueva categorización del mundo, a la nueva manera de ver el mundo, al nuevo sentido que el lector descu-

bre al mundo a través de la lectura, ambos niveles de análisis co rresponden a la forma del contenido de la obra literaria, y co — rresponde a dos momentos de análisis, el uno revela las líneas ge nerales, los esquemas, el otro los detalles y el relieve particu— lar que de cada uno de los esquemas cobra en relación con los de— más.

Según esto, el concepto de Forma en el terreno literaa rio abarcará el espacio correspondiente a la forma y también el — correspondiente a sustancia cuando el análisis sea estrictamente— Lingüístico.

Cabe pensar que este último enjuiciamiento otorgue una importancia desmedida a la Forma. Cabe por lo tanto preguntarse — si es que en literatura TODO —o casi todo— va a ser cuestión de — FORMA. La serenidad vuelve sin embargo al ver que en asuntos rela— cionados con los que aquí se tratan, el concepto de forma adquie— re este mismo lugar preeminente.

Así, Torgéby, comentando cierto esquema de Sørensen so bre sustancia y forma de la expresión literaria, tras haber pun— tualizado sobre la aparente convergencia y la escondida divergen— cia entre el análisis lingüístico y el literario, escribe la si — guiente frase:

"Car dire que la langue est la substan— ce de l'expression de la littérature, c'est poser en somme que la langue n'a rien à — faire avec la littérature proprement dite avec la forme littéraire, qui ne commence— qu'avec le style". (subrayo yo). (86).

De igual modo Adorno y Barthes hablan de la Forma, el uno como de "el contenido más profundo de una obra de arte", es— decir, (de) "la manera en que se afirma la presencia del hombre — en la interpretación del tema"; el otro como del objeto de la cien— cia de la literatura y que define como "condiciones" del conteni— do.

Barthes:

"La science de la littérature"... son objet (si elle existe un jour)... ce ne pourra être une science des contenus (sur lesquels seule la science historique la plus stricte peut avoir prise), mais une science des conditions du contenu, c'est à dire des formes". (87).

Por último también Greimas coincide, en su terreno, - en cuanto a la prioridad que otorga al concepto de Forma. Pues esto es, dice, la significación; una forma, "ou mieux l'enchevêtrement de deux formes, indifférent à la substance dans laquelle elle se trouve manifestée".

"Il suffit -continúa- d'inverser le point de vue pour se rendre compte que la seule présence concevable de la signification -forma- dans le monde est sa manifestation à l'intérieur de la substance qui englobe l'homme: Le monde dit sensible devient ainsi l'objet, dans son ensemble et dans ses articulations comme une virtualité de sens pour peu qu'il soit soumis à une forme". (88).

Suponiendo que la escritura tenga como primera finalidad la de buscar la formación y expresión de esa forma, como búsqueda de la propia forma se puede decir que la literatura es vida (y con mayor motivo que la propia realidad sensible), y como constitución o expresión de esa forma se puede decir que el estilo es el hombre desde el momento en que la elaboración de dicha forma es sinónimo de la realización de sí mismo; y así, el proyecto de escribir es el proyecto de hacerse hombre, y el escritor puede decirse sin mentir a nadie, que vive sus novelas -aunque quizá fuera más exacto decir que mediante ellas vive la vida. (89).

Recapitulando pues, de la forma sabemos que es principio rector con respecto a la obra, que en sí misma consiste en una estructura semántica individual cuyos ejes actúan a modo de "red-de tensiones" (90) o haces de intencionalidades, y que con respecto a la realidad opera como "tamiz deformante". (91).

SEGUNDO CABO SUELTO

¿Y de la sustancia?. Desde el punto de vista estrictamente semántico el concepto de forma aquí sustentado ha invadido el terreno de lo considerado como sustancia. ¿Qué lugar se le reserva pues a ella?.

En el ambiente literario se considera generalmente que la sustancia son los pensamientos o ideas del escritor. Ahora bien en un estudio de la obra en sí, éstas no han de cobrar mayor importancia e interés que el estudio biográfico en general. No tiene mayor importancia una idea del escritor que, por ejemplo un suceso anecdótico realmente acaecido, aunque ambos hayan podido ser materia "convertible" en sustancia poética.

Si por "ideas del autor" se entiende los pensamientos expuestos como tales en el texto, ellos pasan a ser un "elemento" más entre los muchos objetos nombrados, si bien de carácter naturalmente abstracto. No serán elementos "tangibles" pero sí por ejemplo unidades culturales, de todos modos, parcelas de la realidad imaginaria relacionadas con la realidad común por los mismos lazos de unión que venga a enlazar, pongamos por caso, un paisaje real y el mismo "estilizado".

De manera que unos y otros, pensamientos y objetos, realidades más concretas o más abstractas, todo tipo de "ente" nombrado por la obra es la sustancia de su contenido. A condición de que sea considerado en su esfera de mayor generalidad, esto es, ni como participante específico de la realidad externa de la obra, ni como partícula ya formalizada.

Lo realmente específico de una obra es su forma. Pero la forma no lo es todo. El ángulo de visión es fundamental, pero los círculos "zoomeados" no pueden serle ajenos.

Las ^{realidades} ~~relaciones~~ nombradas -independientemente a ser materia poética o sustancia formalizada- por el simple hecho de ser nombradas han sido previamente elegidas. Y esta elección por sí misma no ha de ser "insignificante".

De hecho la experiencia lo ratifica pues de ellas parte la crítica estrictamente temática; pero no se trata de decir — que el contenido —que la sustancia del contenido— de una obra no ha de quedar anulada en el análisis, total por una sobreestimación de la forma; se trata sólo de ver dentro del panorama restringido de este trabajo una posible relación entre ambas —sustancia y forma del contenido—, posiblemente relación concomitante, —quizá ^{causal} ~~casual~~. Esto, a priori, no puede ser contestado.

TERCER CABO SUELTO

El tercer CABO SUELTO a que se refiere el título de este apartado concierne a las emociones objetivadas -inherentes- a la obra-, de las que habla Bally, concepto paralelo, se decía -al de la "virtud actualizada" de Jolles, o incluso al de "actitud" de Kayser.

Si bien son considerados por sus autores como componentes de la forma, no tiene sin embargo cabida en este trabajo, son ajenas a él, desde el momento en que aquí no se busca la especificidad de cierta forma literaria en sí, no se busca la delimitación de un subgénero, de un molde literario establecido en cierto modo diacrónico o al menos presenta-continuo-existencia, sino la especificidad de toda una producción literaria, accidental, "eventual", actualizada, única, especificidad constante a través o por encima de los géneros literarios.

A través de cualquier posible demarcación en géneros.

Especificidad considerada en este trabajo como sinónimo de estilo, y que paradójicamente será estudiada no con ayuda de conceptos estrictamente estilísticos, sino semánticos. Cuya adecuación es hora de justificar en este:

SEGUNDO MOVIMIENTO. (92)

En efecto, la semántica estructural desde su propio terreno y sin salirse de él da respuesta a cada uno de los problemas inicialmente planteados en este trabajo. Ha sido precisamente partiendo de ellos, y de una cosa en otra como este trabajo ha llegado a encontrar base estable en la semántica, pero una vez efectuado este recorrido, lo que ahora urge es, a manera de compro

bación elemental, preguntar a ese método elegido, preguntarle de manera directa por cada una de las tres cuestiones iniciales, -- tal como ellas se presentaban en su momento, es decir, por separado. Si esta disciplina ofrece una respuesta clara, terminante y concreta sin desbordar su propio terreno el largo recorrido se revelará fructuoso y el método elegido se considerará adecuado.-- Si seguidamente esta disciplina ofrece también un método de análisis único que conjugue las tres respuestas anteriores, éste será muy probablemente el método deseado en un principio por ser -- idealmente considerado como capaz de calar lo más hondo posible-- en la obra propuesta a estudio.

Una aclaración es necesaria en este momento, y es la siguiente:

Que los conceptos barajados sean propios --inventados hallados, contruidos por la propia semántica--, o asumidos --instalados y adaptados al enfoque general que le es particular--, es distinción que en absoluto incumbe a este trabajo; el cual ni -- pretende, ni puede pretender una valoración de la semántica con respecto al panorama general de las ciencias "literarias".

La realidad común late en la obra. "Sabido es que no hay correspondencia exacta entre el mundo de la obra y la realidad (qué clase de correspondencia haya eso sí interesa), se decía en la p. 15 de este trabajo (Problema del referente).

Bien. Kurt Baldinger en su libro "Teoría semántica", soluciona este problema con claridad sumamente grata y digna de agradecimiento:

El solo título del capítulo VI "La lengua divide el mundo" ya es aclaratorio y significativo.

La realidad común queda normalmente aprehendida a -- través de la lengua natural "que ordena y articula la infinitud de lo concreto pero también la realidad espiritual". (93). Esto quiere decir ni más ni menos que no se trata de realidad común -- frente a mundo poético, sino de imagen idiomática del mundo, imagen idiomática usual, normativa, heredada, frente a imagen idio

mática del mismo mundo, pero imagen idiomática inhabitual, a-normal, única y privada.

Es decir, si, parafraseando a Lee Worf, al cual cita — Baldinger, la realidad común es la naturaleza disecada según los principios establecidos por las lenguas maternas, el mundo de la obra será esa naturaleza devuelta a la vida por el rechazo de esos principios establecidos por las lenguas maternas, rechazo a cambio de otros principios.

Por eso el lector detecta a la vez cierta dosis de realidad y otra cierta dosis de no-realidad. (94).

Los patrones lingüísticos que ordenan la infinitud y — que establecen fronteras han cambiado (no la realidad). De ello resulta que los límites no coinciden, que las estructuras mentales son desajustadas (éste es el desajuste que el lector siente). Que los objetos mentales no son idénticos (los objetos mentales a los que el significante apunta, no los referentes, que no varían).

El problema de la realidad se define como problema de estilo en cuanto al análisis anterior prosigue:

De la superposición o cotejo de objetos mentales (objeto mental normalmente correspondiente al significante en cuestión frente a objeto mental propuesto por el texto), de esta superposición se deriva falta o sobra —desajuste— de semas.

El aprisionamiento, la localización, la aprehensión de dichos semas —variantes, a-normales, sobrantes, faltantes, siempre redundantes— a lo largo de la obra, es la definición, la posesión intelectual del estilo, fenómeno en un principio reconocible sólo sensorialmente.

La prosecución del razonamiento revela que el problema desemboca en un asunto de sentido:

El paramundo se va formando a expensas del mundo —al —

que se sigue mirando de reojo. Finalmente el paramundo se impone; el escritor ofrece su manera de ver el mundo.

¿Cómo ocurre esto, visto de cerca?; ¿Cómo es que el es critor a través de un paramundo lo que brinda es un nuevo sentido al mundo?.

El mecanismo de significación no varía: el significan- te remite al objeto mental. La significación es la relación -el re mitir a- entre significante y objeto mental. Si el significante - es el mismo y el objeto mental varía, el trayecto queda modifica- do; no es directo: Primero el lector recorre el trayecto normal y luego, quizá inmediatamente después tiene lugar cierto fenómeno - de autocorrección, dli terario".

De todo esto se deduce que el estudio del estilo debe- presuponer un estudio semántico exhaustivo y doble: por una parte del texto -de los objetos mentales insinuados por él-, por otra - parte de los objetos mentales correspondientes normativos.

Y aquí está la dificultad ¿cómo se puede llevar a cabo un estudio semántico de este tipo cuando la semántica francesa..?

La dificultad práctica, afortunadamente es mucho menor, Por dos motivos:

Los dos análisis semánticos pueden realizarse a la vez inmediatamente, en el mismo momento de análisis, el correspondien- te al objeto mental usual y al re-formado. Ello supone doble ries- go: de subjetividad (riesgo existente en todo estudio sobre tex - tos literarios, y sólo nocivo cuando se convierta en subjetivis - mo), y verdadero riesgo de equivocación de mala apreciación (en - gran parte compensado por la ayuda semántica que supone el diccio- nario, en el que sin embargo la "zona de las virtualidades" - (Pottier) queda sin definir).

Ayuda avalada por el propio Baldinger:

"La definición es la tarea más importante del lexicógrafo. M.J. Rey dice con mucha razón "El lexicógrafo intenta realmente un análisis semántico; y cuando los resultados son defraudantes hay que ser severo con el lexicógrafo y no con la lexicografía". (Tra Lili V. I, 1967, 42). Lo que hace o tendría que hacer el lexicógrafo es nada menos que un análisis de los sememas del léxico entero (o al menos de gran parte del léxico) de una lengua". (95).

El método de trabajo a seguir, que da respuesta al problema tripartito, es en cierto modo pues, paralelo al descrito por Baldinger.

Consiste en un análisis de tipo semántico, pero con una concepción muy amplia tanto de los sememas (V. capítulo siguiente "Método práctico en el trabajo concreto"), como de los significantes (V. capítulo posterior "Realización práctica del método-elegido"). (96).

CAPITULO V

=====

METODO PRACTICO EN EL TRABAJO CONCRETO

Una vez ya en contacto directo con la producción literaria de Boris Vian y una vez elegido el enfoque estilístico-semántico como vía de acceso a la obra, surge cierta necesidad de adaptación de la teoría a la práctica:

Adaptación cuyo punto esencial es la declaración y manifestación de independencia del propio método con respecto a otros enfoques críticos.

Cierto es que en el quehacer concreto este estudio rozará e incluso coincidirá con el estudio de los temas, y es que en realidad cierta conexión entre la crítica semántico-estilística y la temática, existe. Ahora bien, conexión no quiere decir superposición o identidad. Y es precisamente la desvinculación de ambos enfoques, lo que en este momento es necesario subrayar.

Los temas, unidades de análisis para el estudio temático, son asumidos por el semántico estilístico en calidad de "grandes sememas", y son por lo tanto considerados como puntos de encuentro, como núcleos de confluencia de las categorías semánticas. De manera que las unidades de análisis son éstas (las categorías) y no aquéllos (los temas).

Desde la perspectiva de las categorías semánticas, la presencia de un tema será el aspecto tangible, la cara externa de una articulación semántica.

El objeto de estudio, la diana del análisis estilístico-semántico, es en definitiva el conjunto de las categorías en sí, y la forma que les sea propia, resultado éste de las articulaciones que las compongan.

Y una segunda coincidencia -más aparente que real- tiene lugar entre ambas posturas críticas, a nivel precisamente de las articulaciones. Es decir; desde un punto de vista estrictamente semántico -al semanticista estricto- le puede parecer que la semántica se vuelve temática a la hora de su aplicación práctica. Se tra-

del problema práctico de "dar nombre" a cada una de las articulaciones que se vayan presentando, labor que necesariamente ha de llevarse a cabo a base de sustantivos. Y es esta sustantivación abundante la que engañosamente acerca ambos métodos de trabajo y la causante de una posible confusión.

A ella se refiere Greimas en "Du Sens" al decir que:

"notre inévitable insertion dans l'univers clos du discours fait que, dès qu'on ouvre la bouche et qu'on se met à parler de relations, celles-ci se transforment comme par enchantement en substantifs, c'est à dire en termes dont il faut nier le sens en postulant de nouvelles relations et ainsi de suite. Tout métalangage que l'on peut imaginer pour parler du sens est non seulement un langage signifiant, il est aussi substantivant, il fige tout dynamisme d'intention en une terminologie conceptuelle." (97).

Esta cita no está subrayada en el original, y no sólo interesa de ella lo que en este trabajo va subrayado por tener relación con lo anteriormente expuesto. También lo demás, es decir, el resto de la cita pone de manifiesto las diferencias entre lo que aquí se entiende y se practica como crítica semántico-estilística y la crítica temática.

La nueva diferencia sugerida por la cita anterior se refiere al funcionamiento que adquieren los temas y los grandes ~~q~~ sememas en manos del crítico, a su puesta en relación.

El enfoque esencial de la semántica estructural consiste precisamente en dar primacía a las relaciones frente a los términos de cada relación, frente a los términos aislados que constituyen la relación en cuestión. Y es por ello, por haber asumido esta idea, esta visión fundamental por lo que antes se ha hablado de categorías semánticas como unidades de análisis frente a temas.

Categorías, articulaciones, sememas, todos estos conceptos operacionales están íntimamente relacionados y todos ellos se mueven dentro del propio universo semántico. El metalenguaje semántico no se "despega" del objeto más que para adquirir un nivel más alto.

En definitiva, tal unidad considerada como gran semema está puesta en relación con las propias relaciones semánticas llamadas categorías, o ejes. Mientras que tal unidad muchas veces la misma considerada como tema está puesta en relación con los restantes temas de la obra en estudio para formar junto con ellos la temática del escritor en cuestión. La cual a su vez, va directamente relacionada con la realidad común, con las obsesiones propias del susodicho escritor, o con otra temática similar acaecida en época distinta, o en la misma época, y escondida bajo significantes dispares.

Finalmente los sustantivos que nombren los temas pertenecen siempre a la lengua natural mientras que aquéllos que sirven para denominar una nueva articulación pueden muy bien existir ya como tales sustantivos o bien, en su defecto, han de ser creados a la medida de la situación -tarea difícil, ingrata sobremanera-.

Así pues,

"Une autre description, empruntant une voie différente, consisterait à établir l'inventaire de catégories sémantiques dont une société humaine a besoin pour organiser sa connaissance du monde et se penser dans ce monde". (88).

Pasemos pues al análisis correspondiente a este tipo de descripción prevista por Greimas.

Realización práctica del método elegido:

"...une combinatoire d'énoncés sémantiques réalisée ne recouvre qu'une zone réduite de la structure sémantique (les termes "d'usage sémantique" pour les univers culturels, et de "performance sémantique" pour les univers individuels, pourraient désigner ces restrictions)".

(Greimas. Du Sens, p. 41).

El sistema semántico particular, o en términos de Greimas, la "performance sémantique" de la obra de Vian "se extraerá" a partir de los sustantivos -sintagmas nominales- que nombren objetos. Es decir, a partir del objeto presentado en concreto.

- 1) Como "objeto" serán considerados tanto los seres -animados como los inanimados. Los personajes pues en esta perspectiva, no diferirán esencialmente de los demás.
- 2) Una vez aislado el objeto -objeto en sí más cualidades que le acompañan-, es decir, objeto virtual y no ideal, será cuestión de saber sobre qué eje o ejes semánticos está asentado, qué eje o ejes semánticos articula, y hacia cuáles o cuál apunta indirectamente.
- 3) La tercera etapa consistirá en un recuento y estructuración de los ejes semánticos puestos de manifiesto previamente.
- 4) Finalmente se estudiará una posible relación entre los propios ejes y los tipos de objetos imaginarios nombrados por el texto.

Partiendo de la base de que cada término-objeto aislado no comparta significación -principio básico de semántica estructural-,

Mediando la trasposición necesaria entre lengua natural y lenguaje poético,

Se llega a la conclusión de que cada objeto nombrado — por el texto no comportará significación si no es puesto en relación.

Y la primera relación que se ha de establecer dadas las exigencias de este trabajo —la cual probablemente se establecerá— en unidad elemental de significación— es aquélla cuyas polos sean, por un lado el objeto nombrado considerado idealmente, el objeto —aludido considerado en su esfera de mayor generalidad —obtenido — por proceso de abstracción a partir de las experiencias que tienen como fondo la realidad común—, y por otro lado como segundo polo —se tomará el objeto nombrado virtual, imaginario, restringido y —único.

De la supersposición de ambos, siendo el uno a-morfo, —"descolorido" indiferente y general, y el otro particular y cualificado o informado, de la confrontación entre ambos establecida se desgajará el eje o los ejes semánticos en cuestión. (99).

Conviene desconfiar contra un posible "raquitismo" en —el enfoque: Si bien, es cierto que por regla general al objeto imaginario le corresponderá el signo positivo (+) cualificado y al objeto ideal el negativo (—) por carente de la cualidad en cuestión, el caso contrario no deja de ser posible.

Puede ocurrir en efecto que el objeto imaginario esté,— como componente del "mundo de la obra", precisamente privado de —cierta cualidad o número de cualidades idealmente —habitualmente— concebidas como inherentes a él. Tal caso no será otra cosa sino un ejemplo, quizá eventual, quizá continuado a lo largo de la obra, —de suspensión sémica.

Y precisamente estas dos situaciones consideradas en sí pueden constituirse en una —quizá de las fundamentales— relación —

semántica, de manera que el propio "aumento" o "disminución" de los objetos presentados la superabundancia frente a la restricción, formen los polos opuestos de un eje semántico, de los más profundos, de los elementales.

La primera obra estudiada por el citado procedimiento, que es "Trouble dans les Andains", brindará un sistema determinado, una "performance" individual. Sistema que será posteriormente cotejado con los sistemas obtenidos a partir de las restantes obras.

Como hipótesis de trabajo se plantea la posible continuidad de dicho sistema — o al menos de sus rasgos o ejes principales — a lo largo de toda la producción literaria de Boris Vian.

El estudio de la primera obra, "Trouble dans les Andains", se ceñirá minuciosamente al programa aquí expuesto, haciendo un análisis exhaustivo de los objetos presentados por el texto. Posteriormente, el estudio se ampliará y se liberará de este límite sólo necesario al principio.

Esto es: Una vez definido el sistema proveniente de "Trouble dans les Andains", este trabajo tendrá en cuenta dos vertientes:

- a) Por un lado, el mismo tipo de análisis continuará con el fin de desvelar posibles ensanchamientos, ampliaciones o restricciones del sistema primero, considerado a partir de su elaboración como modelo.
- b) Una vez conocidas ciertas categorías conformadoras del sistema se tratará de seguir su curso, de desvelar su presencia, aún cuando ella rebase los límites de los "objetos" nombrados.

El estudio correspondiente a la primera obra, a la extracción del primer macrouniverso semántico-estilístico, quedará plasmado en este trabajo en su totalidad: los dos movimientos, analítico y sintético, quedarán patentes. Del estudio de las obras posteriores sólo se mostrará la etapa correspondiente a la síntesis.

NOTAS
=====

NOTAS

- (1) Coincidencia total entre el punto de vista subyacente en este trabajo y el expresado por John Spencer en la introducción a "Lingüística y Estilo" Ed. Cátedra. Madrid 1974, p.-13-14. Paso a citarlo in extenso:

"... es en esos momentos de coincidencia de dos o más disciplinas, diferentes, pero relacionadas entre sí, cuando a menudo se presentan las bases para una investigación positiva y para una enseñanza fructífera. Y es por medio de la colaboración en empresas comunes de este tipo, cuando las disciplinas que se han desarrollado independientemente pueden comenzar a apreciar los conocimientos y métodos particulares que cada una de ellas ha conseguido y puesto en marcha dentro de sus propias especializaciones.

"Una de esas áreas de coincidencia es la del estudio del estilo. ...El lingüista que da de lado la intuición y la sensibilidad del crítico literario... el investigador de la literatura que rechaza por faltos de elegancia o por no pertinentes para el estudio de la literatura de los penos intentos que el lingüista hace para llegar a conseguir un cierto grado de objetividad y claridad en sus descripciones de la compleja estructura de la lengua, ninguno de ellos en suma, podrá contribuir seriamente al desarrollo de los estudios sobre el estilo".

- (2) Esto, expresado en términos no estrictamente lingüísticos - es lo sostenido por Bonati. Usa distinta terminología distinta en su formación-, pero el contenido al que llega, mediante crítica fenomenológica del esquema de Bühler- es pa-

ralelo: La frase literaria según él es "la frase imaginaria, la frase sin cuerpo sensible y sin ubicación real de frase - que la pseudo-frase objetiva" (V. Félix Martínez Bonati "La-estructura de la Obra Literaria". Sexi Barral, Barcelona, Ed 2^a. 1972. p. 154).

Pseudo-frase es concepto equiparable al de significado segun do; frase real imaginaria, al de significado.

- (3) Dans le langage référentiel, le lien entre le signifiant et - le signifié est, dans l'écrasante majorité des cas, un lien- de contigüité codifiée-c'est ce qu'on a souvent appelé "l'ar- bitraire du signe linguistique". La pertinence du nexus son/ sens n'est qu'un simple corollaire de la superposition de la similarité sur la contigüité: (V. Jakobson, R. "Essais de -- Linguistique Générale". Paris, Minuit 1963. p. 240-41).
- (4) L'ambigüité est une propriété intrinsèque, inalienable de - tout message centré sur lui-même; bref, c'est un corollaire- obligé de la poésie. (V. Jakobson, R. "Essais de Linguisti - que Générale". Minuit, 1963. p. 238).
- (5) Concepto ^{paralelo} en Guiraud y en Trives: Llamado por el uno "retro - significación de la palabra expresiva", y por el otro "proce - so de ida y vuelta del ultrasigno":

"Al decir que la lengua en su rendimiento estético es ul trasigno, queremos precisar que no necesariamente estamos en el antiguo-signo que ha sido considerado por Cohen como lo - característico de lo poético frente a lo comunicativo. Tal - "Anti" sólo es admisible, según creo, en la etapa final, en- cuanto a que en última instancia el signo remite a lo que-no -es-él y el ultra-signo remite a-sí-mismo. Todo lo cual no - impide que se haya hecho EL RECORRIDO DE IDA Y VUELTA del ul

trasigno a todo aquello de que es signo, para volver de nuevo y con nuevas luces, a contemplarlo en su armónica realidad. La obra poética obliga al PROCESO DE IDA Y VUELTA".

(E. Ramón Trives "Determinación lingüística de la semántica semiológica". Tesis mecanografiada Un. Murcia 1973. Cap.III Citado por González Berrio "Significado actual del formalismo ruso". Ensayos Planeta. Barcelona. 1973 en p. 116-17).

"C'est que là où il y a ^{analogie} ~~analogie~~ entre la forme et le sens, - il y a non seulement expressivité per concrétion de l'ima - ge signifiée, mais choc en retour. Le sens dynamise les propriétés de la substance sonore, autrement non perçues; il - la signifie par une véritable inversion du procès qu'on pourrait appeler RETROSIGNIFICATION.

Tout l'art du poète, quelle que soit sa fonction explicite, tend même à soustraire le signe à la transitivité".

(P. Guiraud "essais de Stylistique". Klincksieck Paris 1969. p. 221).

- (6) Esta es la definición de ficticio frente a imaginario sostenida por Bonati, sobre el cual se apoya el presente trabajo en este punto:

"Sólo con respecto a la palabra "imaginario", fundamentalísima aquí, presentaremos una definición intrínseca. Hablamos corrientemente de "objeto imaginario", o de "ficción" con respecto a un objeto cuya pura imagen existe, no existiendo el objeto mismo. Más exactamente aún, podemos decir que hablamos de "objeto imaginario" con respecto a una imagen que pensamos (al imaginarla, al producirla) como imagen de un objeto que no existe; de modo que la no existencia de su objeto, es una determinación adicional propia de la imagen, una determinación intrínseca de la imagen. Ahora bien,

LLAMAREMOS, en distinción terminológica, a tal imagen, "OBJETO IMAGINARIO", y al objeto no existente de que ella es imagen, "OBJETO FICTICIO".

(M. Bonati, OP. cit. p. 20).

- (7) Véase Gary-Prieur, Marie-Noëlle "La notion de Connotation(s) en "Littérature" n° 4, d6. 1971.
- (8) Véase Eco, Umberto, "L'Oeuvre ouverte". Paris Seuil 1965.- p. 55.
- (9) "La diversidad de los mensajes no reside en el monopolio de una función o de otra" (entre las seis ^{que} distingue Jakobson: emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística, impresiva), "sino en las diferencias de jerarquía entre ellas".

"Chacun des ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente. Disons tout de suite que si nous distinguons ainsi six aspects fondamentaux dans le langage, il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction. La diversité des messages réside, non dans la monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci".

(Jakobson, Op. cit p. 211-22).

Y llevando este problema a sus últimas consecuencias, la separación entre lenguaje común y literario se hace aún más patente: Sólo en el primero es dado hablar de funciones. Noción ésta derivada del carácter práctico de la lengua. Ausente éste -el lenguaje literario no "es puro", "es en sí",- dejan de existir las relaciones externas del sím-

bolo lingüístico, que son las funciones, que son las res -
puestas a necesidades para cuya satisfacción la frase sir-
ve".

(Véase Martínez Bonati, Op. cit. 133.)

(10) Véase Cohen J. "La estructura del lenguaje poético" Madrid.
Gredos, 1970. p. 100).

(11) Véase Bonati. Op. cit. p. 53,60.

(12) Así las denomina Bonati, dado que todo el proceso de comu-
nicación (desde el hablante, pasando por el objeto mentado
por lo que se dice acerca de él, por el oyente, por el —
vehículo expresivo), queda trasmutado cuando se trata de
comunicación literaria. (No se comunica situación por me -
dio de lenguaje, sino lenguaje).

En lo que respecta al lenguaje, el literario es discurso -
imaginado: "Hemos visto esta determinación esencial en el
carácter imaginario del discurso poético; ésta su naturale-
za óntica, posibilita toda otra característica suya".

(M. Bonati, Op. cit. p. 133).

(13) M. Bonati, Op. cit. p. 133.

(14) "No puede concebirse una función sin sus terminales (se tra-
ta de la función de signo, de la expresión y del contenido)
y los terminales son únicamente puntos finales de la fun-
ción, y por tanto, inconcebibles sin ella. Si una misma en-
tidad (y esto es lo que hace al caso) contrajese diferen-
tes funciones sucesivamente y, así pareciera ser seleccio-
nada por ellas, se trataría en cada caso, no de un solo —
funtivo, sino de diferentes funtivos, diferentes objetos -
según el punto de vista que se adoptase, es decir, según -
la función desde la cual se enfocase la vista".

(

(L. Hjelmslev. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Gredos, Madrid 1971. p. 76).

- (15) Véase Víctor Erlich. "Russian Formalism. History Doctrine". La Haya. Mouton 1969, p. 188-190, citando a Zirmuškij. (Cita de G. Berrio, op. cit. p. 34).
- (16) Véase A. García Berrio, comentando a los formalistas rusos en p. 34 de "Significado actual del Formalismo ruso". Ensayos. Planeta, Barcelona 1973).
- (17) Véase García Berrio, Op. cit. p. 386, citando a U. Eco: "Experimentalismo y vanguardia" en "La definición del arte". - Barcelona. Martínez Roca 1970. p. 245-249.
- (18) En "The educated imagination" de "Anatomy of Criticism". - Princeton Univ. Press. 1957. p. 80 (cit. G. Berrio Op. cit. 348).
- (19) Véase A. García Berrio, Op. cit. p. 342.
- (20) Véase W. y Warren. "Tª Literaria". Madrid. Gredos. 1966. p.41.
- (21) " " " " " " " " 41.
- (22) " " " " " " " " 181.
- (23) " " " " " " " " 181.
- (24) Véase M. Bonati. Op. cit. p. 72-3.
- (25) Véase Eco. Op. cit. p. 44.

- (26) Véase Ferraté. "Dinámica de la poesía". Barcelona, Seix Barral. Biblioteca Breve. Barcelona 1968, p. 13-14.
- (27) ~~Ibid.~~
Ibid., p. 339.
- (28) Véase Eco. Op. cit. p. 55.
- (29) 1) La desobediencia a Eco, es por otra parte, fidelidad al esquema de Platón. (Véase M. Bonati, Op. cit. p. 117).
2) Quizá tenga su fundamento en la primera concepción de la estructura, de Greimas "La signification présuppose — l'existence de la relation". Y más explícito aún en la p. 40: "ou peut comprendre aisément que la manifesta — tion de la signification dans le discours puisse opérer sur deux plans à la fois — en posant les contenus et ne — brodant des réseaux de relations..." (Sémantique Structurale. Paris. Larousse. Col. Langue et Langage. 1966. — p. 19).
- (30) Véase Hjelmslev. "Prolegómenos a una Teoría del lenguaje". Madrid, Gredos, 1971. p. 79.
- (31) Véase Eco. Op. cit. p. 87-8.
- (32) Véase A. Jolles "Formes Simples". Senil. París 1972. p. 11 yss.
- (33) Véase Max Jacob "Le cornet à dés" (Preface de 1916). Gallimard. Coll. Poésie. 1967. p. 22.
- (34) Véase Clouzet. Boris Vian. "Poètes d'aujourd'hui. Seghers. — Paris, 1971. p. 24.
- (35) Véase Guiraud. Op. cit. Capítulo II "Les Stylistiques et ses problèmes". p. 23-47.

- (36) Véase Bally. "Traité de Stylistique Française". Paris. Klincksieck, 1951.
- (37) Véase M. Cressot. "Le Style et ses techniques". Paris. PUF. 1971.
- (38) Véase G. Antoine. R.E.S. 1959. p. 49-60.
- (39) Véase Bally "La langue et la vie". Paris. Payot 1926. p.28.
- (40) Véase Guiraud. Op. cit. p. 81.
- (41) Véase Guiraud, Op. cit. p. 79.
- (42) Véase Erlich, Op. cit. p. 193.
- (43) Véase Martínez Bonati. Op. cit. p. 8.
- (44) Véase Martínez Bonati. Op. cit. p. 8 (nota 4).
- (45) Véase Kayser "Interpretación y análisis de la obra literaria". Madrid. Gredos. B.R.H. Reimpresión 1968. p. 388-89.
- (46) Id. pági. 389.
- (47) Id. pági. 386.
- (48) Id. pági. 426.
- (49) Id. pági. 471.
- (50) Id. pági. 373.

- (51) Id. pág. 425.
- (52) Id. pág. 455.
- (53) Id. pág. 470.
- (54) Id. pág. 370-1.
- (55) Id. pág. 373.
- (55) Véase M. Bonati. Op. cit. p. 8.
- (56) Véase M. Bonati. Op. cit. p. 99.
- (57) Véase G. Antoine. R.E.S. I-59 p. 49-60.
(cit. por Guiraud et Kuenz, Serie A, p. 31).
- (58) Véase I.C.L.P. 1929. Citado por G. et Kuenz, p. 62.
- (59) Véase G. Genette. Figures seuil 1966. p. 149.
- (60) Véase Bally. Op. cit. p. 20-1.
- (61) Citado por G. et Kuenz. p. 124.
- (62) ~~Citado~~, Véase W. y Warren, Op. cit. p. 52.
- (63) Citado por Garcia Berrio. p. 344. Nota 82. Op. cit.
- (64) Véase G^a Berrio, p. 343. op. cit.
- (65) Véase Mukarovsky. Op. cit. p.374 (cit por G^a Berrio. Op. cit.
p. 344).

- (66) Véase Ferraté. Op. cit. p. 27.
- (67) Véase Ferraté. Op. cit. p. 41.
- (68) Véase Guiraud. Op. cit. p. 81.
- (69) Véase Greimas. Du Sens. Op. cit. p. 31.
- (70) Véase Le Gern. "Sémantique de la métaphore et de la métonymie". Paris. Larousse. p. 78.

"L'étude stylistique ne peut se concevoir sans l'analyse de ces mécanismes... les mécanismes relèvent de la sémantique. Le stylisticien a donc dû se faire sémanticien...".

Y nótese también que existe cierta relación equiparable entre Le Gern y Jakobson por una parte y este trabajo Le Gern por otra. Se trata del tipo de apoyo recibido que en ambos casos la autoridad superior viene a ratificar las posiciones ya elaboradas.

A l'arrivée, mais à l'arrivée seulement j'ai constaté que je rejoignais les vues de Jakobson... 18) dice Le Gern.

Y esta nota ha quedado incluida en el presente trabajo en el momento de su última revisión previa al trabajo definitivo de mecanografía.

- (71) Véase G^e Berrio. Op. cit. p. 170.
- (72) Véase Ferraté. Op. cit. p. 17.
- (73) Véase Greimas: "Du Sens". Le seuil. 1970. p. 79.
- (74) Véase Bonati. Op. cit. p. 10.

(75) Véase G. Antonio R.E.S. I. 1959. Cit. por Guiraud et Kuenz, p. 35.

(76) Véase A. Jolles. Op. Cit. p. 25-26.

(77) Véase Greimas: "Du Sens, Le Seuil. 1970. p. 1.

(78) Véase Eco. P. cit. p. 23.

(79) Véase Eco. Op. cit. p. 24.

(80) Véase Spitzer "Linguisticae H^a Literaria". Gredos 1974. p.-30-1.

(81) Véase N. Arnaud. Nota inédita. P. 235. "Les vies parallèles de Boris Vian". U.G.E. 10/18. 1970.

(82) En principio, posturas semejantes sostiene Rousset cuando - en "Forme et signification" (p. IX de la Introduction) op.- cit. dice así: "De l'essai consacré dans cet ouvrage à Madame Bovary, il ressort que ce qui n'était pas prévu dans les plans initiaux (se refiere a los antes citados diálogos, esbozos, apuntes), c'est justement ce qu'il a de plus flaubertien dans le roman".

Ahora bien, la postura de Rousset, si en principio y en teoría coincide con la intuición primera de este trabajo, en la práctica, difiere de ella. Rousset se encamina hacia la actual consideración de "agencement". Desgaja el sentido y la especificidad de la obra, de la particular y única trabazón de los elementos componentes. Así, en la página V y VI- de su Introduction: "L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire comme le peintre pour se peindre; mais s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une oeuvre".

- (83) Véase Greimas, "Semántica Estructural"/ Larousse 1966. p.65.
- (84) " " " " " " p.26.
- (85) " " " " " " p.26-106.
- (86) Véase K. Jørgéby. "Littérature et Linguistique". Orbis Li -
ttérarum XXII. 1-4. 1967. p. 45-48.
- (87) Véase Barthes. Critique et Vérité. Seuil 1966. p. 56-63. -
(G. et K. Jb.).
- (88) Véase Greimas "Du Sens". Seuil. 1970. p. 49.
- (89) Véase Jean Rousset. Forme et Signification. Paris Corti.62.
Cuando contrapone la estética moderna frente a la clásica, -
en el sentido de que esta última suponía un plan, un —
"dessein intérieur", previo a la realización de la obra y -
del cual la obra era fiel expresión; "C'est en composant, -
c'est dans l'avènement de la forme que l'artiste se fait —
poète, peintre ou musicien, il n'est pas avant ou après, &-
c'est à travers la création qu'il devient celui qu'il est"-
(Introduction p. IX). E. igualmente p. X:
"L'artiste vit son oeuvre, vit dans son oeuvre, et c'est —
sans doute ce qu'il vit avec le maximum d'intensité".
- (90) Véase G^a Berrio. Op. cit. Hablando de Tinjanov (p. 132).
"La tesis fundamental de todo el libro —"El problema de la-
lengua poética"— que versa sobre la definición de la especi-
ficidad de la lengua poética, es la de la disolución de la-
palabra en una red de tensiones semántico-sintácticas, que-
crean de una parte el texto como soporte activo de las palabras
entre las que se produce, no una yuxtaposición estática, si
no una interacción dinámica".

- (91) Véase G^o Berrio. Op. cit. p. 132.

"El arte debe servir última y únicamente al hombre; y no se puede hablar del hombre sino como esencia multiplicada en cientos de millones de realizaciones en la realidad social. El peligro nace de la confusión de la realidad objetiva y — aún de la realidad intelectualmente captada y dominada en — un proceso científico, con la realidad artística filtrada — "desde fuera" a través del tamiz deliberadamente para la — realidad intelectualizada (selectivo-sentimental), de la — sensibilidad artística. (...) realidad externa y realidad — artística son dos hechos absolutamente diferentes entre los que se tiende, para diferenciarlos, la realidad formal.

- (92) Véase Mare Noëlle Gary-Prieur "La notion de connotation(s)" en Littérature n^o 4 déc. 1971. p. 107.

"... pour cela, il faudrait cesser de considérer sémantique et stylistique comme deux domaines différents. Il faudrait réunir et intégrer dans une même recherche deux descriptions qui sont dans le prolongement l'une de l'autre. Comme l'écrit A.J. Greimas: "les deux démarches, sémantique et stylistique, ne sont que deux d'une même description".

En realidad, ~~todo~~ el artículo podría citarse como la mejor-defensa de la tesis metodológica aquí elaborada.

- (93) Véase Baldinger, "Teoría Semántica". Madrid. Ed. Alcalá. — Col. Romania. 1970. p. 101.

- (94) Véase Jean Rousset. "Forme et signification". P. Corti. 1962. P. III Introduction: "Certes, la réalité -l'expérience de la réalité et l'action sur la réalité- n'est généralement pas — étrangère à l'art. Mais l'art ne recourt au réel que pour — l'abolir et lui substituer une nouvelle réalité".

- (95) Véase Kurt Baldinger. Op. cit. p. 95.
- (96) La decisión de tomar como unidad de análisis el objeto mental y no el signo lingüístico ha eludido -involuntariamente- pues en principio no se conocía- el problema de que habla - Hjelmslev a través de M. Noëlle Gary-Prieur (Littérature n° 4, p. 105):
- "Il n'y a donc aucune correspondance terme à terme des unités du L.D. (lenguaje denotativo) et celles du L.C. (Lenguaje connotativo) ce qui permet aux unités du L.D. de fonctionner, différemment sur deux plans, en tant qu'unités simples- du système L.D. et en tant que parties d'unités du système- L.D. Une difficulté surgit ici. Les connotateurs ne sont pas des unités au même sens que les unités du système d'une langue: en effet ils se rattachent à la fois au plan de l'expression et au plan du contenu du L.D. Ce ne sont donc pas des unités décomposables selon les méthodes d'analyse du L.D. puisqu'il faudrait mener de front une décomposition dans L.C. et dans L.D., ces unités, continues dans L.C., peuvent être discontinues dans L.D.: Comment concilier cette double analyse? c'est probablement ce qui conduit Hjelmslev à accentuer la dyssimétrie entre L.D. et L.C."
- (97) Véase Greimas "Du Sens". p. 8.
- (98) Véase Greimas "Du Sens" p. 31-32.
- (99) "Si en la pupila del artista y merced a su trabajo, dice Kosik, la imagen de la realidad difiere del documento objetivo, o del negativo de la cámara fotográfica, en la desviación o en la variación, por otra parte, radica, por el contrario, la mejor y más palpable fisonomía (la más objetiva-

subjetividad si nos vale la paradoja) del mundo percibido".
Véase A.G. Berrio, "Significado actual del Formalismo Ruso".
Ensayos Planeta. Barcelona. 1973. p. 351).
Este trabajo trata de captar, definir y sistematizar esa -
desviación o variación.

INDICE
=====

INDICE

=====

TOMO I

Página

PROCESO DE ESTE TRABAJO1

PUESTA A PUNTO TEORICA3

CAPITULO I:

PROBLEMA DE LA REALIDAD5

-Realidad a nivel de signo lingüístico5

-Realidad a nivel de referente9

-Recuento de opiniones10

. Formalismo extremista10

. Cocteau11

. Školovsky10

. Goldmann11

. Frye11

. Warren12

. Martínez Bonati13

. Eco14

. Ferraté14

-Conclusiones al problema del referente15

-Nueva inquietud (Forma del contenido)18

-Concepto de Forma19

. Hjelmslev19

. Eco20

. Jolles21

. La realidad confluye con el sentido23

CAPITULO II:

PROBLEMA DEL ESTILO25

-Delimitación de la intuición que sostiene la búsqueda25

. Max Jacob	25
. Clouzet	26
- El estilo y la estilística	27
- Recuento de opiniones	27
. Guiraud	28
. Bally	28
. Impresiva	28
. Cressot	29
. Spitzer	31
. Guiraud	31
. Barthes	31
. G. Antoine	32
. Bally	32
. Jolles	33
- Primera conclusión	33
. Guiraud	33
- Segunda conclusión	34
. Malraux	34
. Propp	35
. Skolovsky	36
- Tercera conclusión	36
- Por el camino de la Interpretación	36
. Bonati	37
. Kayser	37
. Wölfflin	43
- Por el camino de la Intención	44
. Delimitación del concepto	44
. Bonati	45
. Husserl-Bonati	45
. G. Antoine	45
. G. Genette	46
. Bally	46
. Ivo Granges	47
. Wellek y Warren	48

. Mukařovský	48
. Jankovic	48
. Ferraté ,.....	49
. Buffon	50
. Greimas	51
- El estilo confluye con el sentido	51
- A manera de Postdata	55
. G. Antoine	55
. Jolles	55

CAPITULO III:

PROBLEMA DEL SENTIDO	57
. Valéry, Tyndall, Eco	58
. Greimas	59

CAPITULO IV:

CONCLUSIONES TEORICAS (Respuesta a los problemas inicialmente planteados)	61
- Definición de obra literaria	62
. Goëthe	63
. Spitzer	63
. Vian	64
- Atando cabos sueltos	64
- Primer movimiento (Forma y sustancia del contenido)	65
- Primer cabo suelto	67
. Greimas	67
. Hjelmslev	67
. Torgéby	71
. Sørensen	71
. Adorno	71
. Barthes	71
. Greimas	72

- Segundo cabo suelto	74
- Tercer cabo suelto (emociones objetivadas)	76
- Segundo movimiento	76
. Respuesta de la Semántica a las tres preguntas iniciales	77
. Baldinger	77
. Lee Worf	78
. Pottier	79
. Baldinger	79

CAPITULO V:

METODO PRACTICO EN EL TRABAJO CONCRETO	81
--	----

NOTAS	88
-------------	----

109

PARTE SEGUNDA

=====

- ESTUDIO SINTAGMATICO DE "TROUBLE DANS LES ANDAINS"
- DESCRIPCION PARADIGMATICA DEL SISTEMA SEMANTICO SUBYACENTE
- INTERPRETACION
- INDICE

TROUBLE DANS LES ANDAINS
=====

(ESTUDIO SINTAGMATICO)

Advertencia:

Los números entre paréntesis remi-
tan a: "Trouble dans les Andains". --
Ed. Unión Générale D'Editions. Col. -
10/18. 1970. Salvo indicación expresa
de que remitan al presente Tomo (P.T.).



BIBLIOTECA

11

"TROUBLE DANS LES ANDAINS"

=====

"Trouble dans les Andains n'est ni une - ébauche, ni une première version de Verco - quin. C'est une oeuvre d'inspiration et de - facture toutes différentes, fort bien cons - truite, alertement menée. Ecrit pendant -- l'hiver 1942-3 (...) Ce roman fut édité tar - divement (en 1966) et sous une forme telle - que le lecteur, avant même d'en tourner la - première page se trouvait induit à penser - qu'en lui proposait une oeuvre négligée par - ce que négligeable. Aussi, ne reçut-il pas l'accueil qu'à notre sens il mérite... (sub - rayo yo).

N. Arnaud. "Les vies parallèles de Bo - ris Vian". (Paris 10/18. 1970. p. 223).

En TROUBLE una primera distinción separa por un lado numero - sos objetos banales y por otro algún objeto fuera de serie, extra - ordinario en sí.

Cada uno de los tipos tiene su importancia: los unos, los - banales, se ofrecen como material de estudio en toda su amplitud.- A partir de ellos y por el procedimiento antes descrito se obtendrán los ejes semánticos tan largamente deseados. Los otros, los extra - ordinarios se presentan como elemento de verificación. Su valor de

comprobación viene de la naturaleza testimonial que adoptan al - establecerse esencialmente en soportes de categorías semánticas- y sobre todo al presentar ésta su esencia de manera descarnada y directa.

Al no admitir confrontación directa con la realidad -(a - nivel ideal como ya se sabe), -los significantes son neologismos- su naturaleza propia e íntima queda al descubierto y ella se revela no ser otra sino entrecruzamiento, nudo lugar de encuentro, de categorías semánticas.

Naturaleza que se hace extensiva a los demás objetos aún- a los recubiertos de significante habitual -engañosamente habi- tual- como se recordará; y de ahí el alto valor ejemplificativo- y confrontativo de los neologismos -de los objetos extraordina- rios o anormales-.

Del carácter propio de cada uno de los tipos de objetos - se deduce la conveniencia de comenzar la descripción analizando- únicamente los llamados "objetos banales".

Para hacer referencia a esta primera puesta en contacto - de objetos y de ejes, se utilizarán los términos de orientación, asentamiento y relación como sinónimos.

Es decir, se dirá que un objeto está orientado hacia cier to eje, asentado sobre él, o en relación con él cuando el contac to sea directo. Cuando, a través del eje -o ejes- detectado el ob jeto en cuestión, quede puesto en relación con otro eje -u otros ejes-, se dirá que está directamente orientado hacia el segundo - -o siguientes-. Indirectamente orientado, indirectamente asenta- do o en relación indirecta.

"TROUBLES DANS LES ANDAINS"

=====

CAPITULO I

"Le Comte Adelphin de Beaumashin passait une chemise blanche devant son Mirophar-Brot qui resplendissait de feux convergents" (5): Nada más trivial que una camisa blanca, pero alla en su contexto, es decir, en contacto con "feux convergents" y con "resplendissait", ha dejado de ser el objeto banal de la realidad común y ha cobrado una finalidad concreta en la obra: la de colaborar al momento luminoso que tiene lugar en la "toilette" de Adelphin. El objeto blanco que recibe los rayos convergentes es objeto ante todo luminoso.

Así pues este objeto banal que es la camisa blanca, -anótese de paso que se trata de una prenda de vestir-, está directamente orientada hacia el eje de la LUMINOSIDAD.

En la lectura de este primer párrafo de la obra se observa también la presencia de otro eje, dominante también él a lo largo de todo el texto, que es el de la SUPERLATIVIDAD. Ahora bien, por no estar directamente conectado con el objeto citado, sino con otro extraordinario, le Mirophar-Brot, en este primer momento de análisis no conviene sino tan sólo citar su presencia en este momento inicial de la obra.

Nada alarmante tampoco en la presencia de otro objeto banal, el frac (p. 5). Aparentemente no es sino una parcela de rea-

lidad común trasladada a la obra. La presencia del objeto en sí, ni desorienta, ni inquieta en una lectura episódica, ni orienta con respecto a una segunda lectura.

Ahora bien, este "frac", como necesariamente ha de ocurrir al producirse el salto entre materia y sustancia formalizada sufre un tratamiento especial. En este caso se trata de un "frac - número un", que en la vecindad de "désireux de paraître à son -- avantage", de "valet modèle" y de "circonstances exceptionnelles" no hace sino corroborar la presencia del eje SUPERLATIVIDAD. El objeto "frac" es el primer objeto banal que encarna esta categoría semántica, o dicho de otro modo, la primera corporeización - de la SUPERLATIVIDAD a nivel de objeto banal tiene lugar en el "frac" número un".

Nada específicamente literario tampoco en la presencia en la obra del objeto "large divan" (p.5).

Pero este "large divan" ("recouvert d'une peau d'ours de Barbarie achetée par Adelpin lors d'un voyage de découverte en République d'Andorre") (5-6), ha perdido su naturaleza "ontológica" de objeto de sala de estar para adquirir una función específica: la de remitir precisamente a la engañosa realidad del mundo de la obra, a la naturaleza imaginaria de los objetos, países y situaciones en ella presentados, a través de lo EXOTICO IRREAL (que no es sino una articulación del eje semántico que por el momento podría llamarse ATAQUES A LA LOGICA (cuyo "polo ilógico" cobraría en la obra valoración positiva). Existen, en el lenguaje común, y por lo tanto como objetos posiblemente denotados, diversos tipos de osos: ours brun d'Europe ou d'Asie, ours gris -- d'Amérique, ours noir d'Amérique, ours du Canada, ours malais, - ours des cocotiers, ours polaire, ours marin,..... pero no "ours de Barbarie".

Barbarie es significado existente en lengua francesa, pero no designa ningún país. Es nombre común que designa una cualidad-

abstracta que puede ser tomada en total o en sus partes: por una parte falta de cultura, ignorancia; por otra rudeza, brutalidad, violencia.

Del primer conjunto de cualidades se deriva otra que es - la de lejanía, apartamiento -del lugar civilizado, lugar de nacimiento de la palabra en cuestión.

"Ours de Barbarie" será pues o bien un objeto imaginario, o bien el objeto conocido, oso, cuya procedencia imaginaria lo modifica. En todo caso, el lugar de origen es totalmente imaginario. Ahora bien, es posible que conserve algunas si no todas las cualidades enumeradas en el sustantivo "barbarie".

De este modo es evidente que el objeto en cuestión, peau-d'ours de Barbarie y el objeto sofá del cual esta piel es un componente, pueden ser interpretados como objetos apuntando conscientemente hacia un eje que por el momento se podría llamar --- NO-REALIDAD. Es decir, por la manera de describir el objeto el - narrador, -el texto- parece designar a la vez que cierto objeto importante para una lectura episódica, cierta característica del propio texto, cierta intención inmanente, cierto eje semántico - de naturaleza además metalingüística.

Por el mismo procedimiento de análisis, el revés de los pantalones del "frac" sirve de excusa para que este objeto familiar se instale a través de la AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, ~~ej~~ menor, en el gran eje semántico ATAQUES A LA LOGICA. La frase del texto es la siguiente: "Les revers de soie mate luisaient d'un -- doux éclat" (p.6). La primera impresión es de que "mate" se opone radicalmente a "luisaient" si bien dicha impresión que se supone voluntariamente provocada por el texto es voluntariamente - engañosa, mirándolo bien, la seda mate puede recibir algún destello de los "faux convergents" y el éclat éblouissant que pudiese producir la seda brillante queda recudido al "doux éclat".

Por ello, tanto la AUTODESTRUCCION DEL TEXTO como el ATA-

QUE A LA LOGICA desaparecen ante el estudio razonado, pero sobre viven en la experiencia sensible de la lectura.

Para fijar en una nomenclatura estas apariencias, estas - realidades sólo sensibles, se propone la denominación de AUTODES TRUCCION APARENTE DEL TEXTO para el eje menor, y la de ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA para el eje mayor; ejes que ponen de manifiesto, sobre los que van asentados los "revers de soie mate qui luisaient d'un doux éclat".

El pliegue de los pantalones que el personaje va a vestir es un "pli impeccable", cualidad que remite directamente al eje- SUPERLATIVIDAD y el objeto fourreau, al quedar convertido en -- "fourreau guibollaire", funda piernícola, revela a través del VER BALISMO el eje mayor que podría llamarse EUFORIA DEL JUEGO.

La pajarita, objeto que completará la toilette de Adelphe está orientada -por tres veces- hacia el eje SUPERLATIVIDAD (papi llon d'une virginité entière dont la pose prochaine allait parachever la perfection d'une toilette"...) (p. 6).

Este mismo objeto, "papi llon", por ser "d'une virginité en - tière" revela otro eje semántico sobre el cual queda inserto y al que da aspecto sensible. Es el que podría llamarse FUSION DE LOS TRES REINOS, animado, inanimado, humano. La pajarita en cuestión puede a la vez ser mariposa, que viene a posarse en el momento - final de la toilette, y que a través de su CASTIDAD hace aparecer un nuevo eje semántico, el de la SEXUALIDAD.

Los zapatos, que son "des souliers jaunes" ó "des ouliers jaunes" pero en todo caso inseparables del color que no sólo les es propio sino esencial, están por esta cualidad inherente insertos en el eje ATAQUES A LA LOGICA -al eje menor- ATAQUES A LA NORMA.

CAPITULO II

=====

Todo el segundo capítulo de Trouble, titulado "Le jaune est une couleur" puede leerse como una larga determinación o cualificación de este objeto no tan banal ya que son los "souliers jaunes".

Y la amarillez de los zapatos da paso a una estrafalariez, a un despropósito continuado directamente conectado con el eje ATAQUES A LA LOGICA.

Tiene cierto interés anotar aunque sea de paso, que bajo el absurdo razonamiento que explica la presencia de los zapatos amarillos y camuflado por la comicidad, se encuentra el problema de la realidad como centro de interés casi abiertamente planteado.

Otros dos objetos que forman parte de la "tenue du Comte" son "une casquette grise à pois mauves" y una capa cuya descripción he aquí in extenso:

"une ample cape de velours cramoisi (à l'intérieur) soutachée d'herminette et de besaigüé, et doublée extérieurement d'un banal drap noir que rien ne distinguait extérieurement des milliers de draps noirs formant la matière constitutive des milliers de capes noires, qui, le soir, voltigent à quelques pouces des omoplates de milliers d'hommes du monde". Sous sa cape de drap noir (et à l'intérieur, de velours cramoisi) Adelphin portait beau". (p. 8).

Ambos objetos patentizan, muestra, dan fe, traslucen, están

orientado, hacia el eje ATAQUES A LA NORMA vía ESNOBISMO. Pero la capa es objeto más complejo: Revela un punto de vista semejante al adoptado en el problema de la realidad anteriormente aludido, si bien aplicado ahora a lo sumamente concreto: lo importante en la capa y lo que le da su razón de ser es la parte destinada a no ser vista. Nótese la presencia insistente de los paréntesis — "(à l'intérieur)", "(et à l'intérieur)", y sobre todo el hecho — de que la capa está forrada por fuera "doublée extérieurement".

No sólo un objeto del cual se haga un uso desapropiado, — como ocurre con el gorro de lunares morados. Es que el objeto en sí conlleva cierto ^{ATAQUE} ~~TRASTUQUE~~ DE VALORES pues el forro es lo de fuera contrariamente no sólo al uso normal sino a la propia naturaleza de todo tipo de forro cuya finalidad es precisamente la de recubrir por dentro. Así pues lo externo se convierte en interno, y lo interno en externo, lo interno en aparente a la vez que sufre desvalorización y lo externo en recóndito, valorizado.

Pero ¿cómo son realmente las capas? De la comparación entre el objeto ideal formado a través del contacto directo con la realidad y el objeto nombrado en el texto se desprende que con relación a lo que hasta ahora va dicho la capa de Adelphe coincide con el objeto ideal el cual es realmente una excepción a la norma — o a lo tenido por normativo—.

En resumidas cuentas Vian ha presentado un objeto engañosamente ~~anormal~~ normal. Por lo cual el verdadero eje que tal objeto pone de manifiesto es el de ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA.

Entremezclada con este pseudo-engaño va la descripción de la materia constitutiva de la capa "ample cape de velours cramoisi (à l'intérieur) soutachée d'herminette et de besaigüe". — (p. 8). La atención ahora se centra en estos dos componentes verdaderamente a-normales e imposibles si de nuevo se hace la comparación entre objeto ideal y objeto descrito en el texto. "Herminette" y "besaigüe" son dos significantes existentes en la len -

gua francesa que sirven para nombrar sendos útiles o herramientas de carpintero.

Herminette: "hachette à tranchant recourbé, comme le museau de l'hermine (de charpentier, de tonnelier, à un seul tranchant...)".

Besaigüe: "outil de charpentier dont les deux bouts aérés sont taillés..."

A través del eje menor ATAQUES A LA NORMA y a través del eje menor ATAQUES A LA LOGICA, --no es habitual que éstos sean -- los elementos constitutivos de una capa, ni entra dentro de la -- menor posibilidad lógica que lo pudieran ser por ser instrumentos de trabajo y además por ser cortantes--, a través de los dos ejes citados se llega a un tercero que sería el de la NO-REALIDAD, flagrante.

Si los objetos presentados son inverosímiles, ¿ni de -- cerca ni de lejos tienen contacto alguno con la realidad común, -- ¿cuál es su finalidad?. Al no poderse mostrar "como si" realmente existiesen, al haber todo amarras en este tipo de relación, su -- razón de ser debe emanar de la obra, considerada ésta como un -- universo cerrado.

Se ofrecen varias posibilidades:

Si los dos objetos en su primer significado, en su significado común, son desechados, es decir, si no se toman por útiles del trabajo, no dejan sin embargo de traer a la mente de manera más o menos indirecta cierto carácter que les es común, cierto -- semea, quizá cierto eje que podría llamarse, a falta de un sustantivo más apropiado, CARACTER CORTANTE, el cual a su vez vendría a formar parte de un eje mayor, el de la VIOLENCIA.

La lectura de toda la obra de Vian ratifica "à rebours", esta posibilidad.

Ahora bien, esta pequeña nota de violencia, crueldad, maquisismo quizá, queda desdibujada en texto precisamente por la --

presencia de los propios significantes empleados; que parecen haber sido elegidos por puro VERBALISMO JOCOSO. Parece como si a partir de "hermine" (armiño) hubiese surgido el diminutivo afectivo (y por tanto valorativo), "herminette", y parece como si a partir de herminette" y por simple verbalismo eufórico hubiese surgido espontáneamente un sinónimo que reforzase el juego de palabras instalado en "herminette".

Y si "herminette" lleva instalado un juego de palabras, - tampoco a besaiguë le falta el doble sentido obtenido por descomposición, según el cual la capa, de cuya materia constitutiva se está hablando quedaría instalada en un nuevo eje semántico, el - de la SEXUALIDAD.

Por ser la capa en cuestión elemento de la toilette del - Conde, por la importancia esencial que Vian otorga al vestido como elemento constitutivo de la persona, el eje de la SEXUALIDAD - sito en la capa se desplaza sin obstáculo alguno al personaje -- que la viste, el Conde, que se llama Adelpin de Beaumashin.

De esta forma "Herminette y besaiguë", han perdido su naturaleza "ontológica" de instrumentos de trabajo y se han transformado en pilares de una serie de ejes semánticos a los que podría añadirse el correspondiente a ^{TRASLAPAMIENTO} JUEGO DE VALORES en su aspecto FUNCIONALIDAD por cuanto la finalidad estética ha sustituido a la práctica.

Bien; tras la larga descripción de la capa, el narrador - va al grano: "Sous sa cape de drap noir (et, à l'intérieur, de velours cramoisi) Adelpin portait beau". (p.8). Pero no persiste en esta actitud; pues así es como continúa: "Ainsi, saisissant une canne à pommeau de bruyère culottée électriquement il se baissa d'un coup sec :... (p. 8-9).

Si es bastón no está culottée y si está culottée es una - pipa. Si se toma como pipa la "canne" puede representar la parte alargada, la caña, y el pommeau la parte redondeada, el horno. -

Pero por la función que desempeña -sirve para recuperar un botón caído bajo la cama- parece más bien ser un bastón, en cuyo caso -tiene el pomo -que es de bruyère, materia constitutiva de gran -número de pipas-, simplemente ennegrecido, y no quemado. Lo cual a su vez queda puesto en duda por el procedimiento elegido para la acción, para el culottage.

Puede que sea una consideración totalmente subjetiva, pero parece que el narrador en todo caso busca provocar la DESO --RIENTACION si no es la CONFUSION o FUSION de dos objetos en uno.

Nada alarmante en el botón que Adelphin intenta recuperar con ayuda del citado bastón, "bouton du col qui lui avait --échappé comme il se déshabillait deux jours auparavant". Nada es pecial en el objeto en sí de no estar sobre aviso con respecto a una posible FUSION DE LOS TRES REINOS mediante la cual el botón--objeto animado-, hubiese podido literalmente escapar. No existe elemento de juicio decisivo en este ejemplo concreto y aislado. Sólo existe una posibilidad para aceptar también esta lectura, y es el gusto de Vian por tomar a la letra las metáforas lexicalizadas, indiscutible en ciertos pasajes de su obra, y la existencia igualmente fuera de dudas en otros momentos del eje citado.

CAPITULOS III Y IV

=====

Después de la descripción de la Toilette de Adelpin y de las disquisiciones irónicas a que ella da lugar -tituladas "La -jaune est une couleur" (C.II) y "Psychologie" (C. III),- el capítulo cuarto está dedicado al "portrait d'Adelpin", que con la última frase "tel se voyait le Comte dans son Mirophar-Brot" viene a cerrar lo que se podría llamar el círculo presentativo.

Según la división anteriormente expuesta en el apartado -"Realización práctica del método elegido", los personajes, como-material portador de ejes semánticos, no diferirán fundamentalmente de los llamados "objetos banales". Aunque esencialmente se trate de seres de naturaleza diferente, funcionalmente se les considera idénticos.

En efecto, hay en ellos ausencia total de psicología y -en cambio abundan las descripciones visuales.

Una de ellas es este "Portrait d'Adelpin"que comienza -así:

CAPITULO IV
=====

"Adelphin, né depuis trente ans, -
s'énorgueillissait à juste ⁸trite d'un-
physique que plus d'un moniteur de --
Joinville normalement constitué lui -
eût envié après avoir été victime de -
trois accidents d'automobile consécutifs
et de plusieurs explosions bien condi-
tionnées. Une fine moustache pommelée-
serpentait de biais audessus d'un nez-
du plus pur style baroque... (13)

El eje dominante, quince veces se deja ver, es de la SUPERLATIVIDAD, numérica o cualitativa y no es casualidad que ya - desde la primera frase el personaje esté relacionado con el co - che, - con el objeto automóvil- objeto muy ^{ca}característico y portador o revelador de una serie casi constante de ejes semánticos uno de ellos la SUPERLATIVIDAD; por lo cual la SUPERLATIVIDAD -- que de manera directa domina la descripción de Adelphin, es además reforzada por la SUPERLATIVIDAD INDIRECTA que a ella viene a sumarse.

Este superlatividad indirecta sólo podrá ser comprobada- cuando se enfoque directamente el objeto automóvil.

El eje de ANTI-NORMA aparece también, pero más en cuanto a la valoración positiva anormal que el narrador otorga a los rasgos objetivamente deplorables -nótese que deplorables es ya - un adjetivo esencialmente superlativo-, a los rasgos habitualmen juzgados como horribles, de los que el propio personaje se siente orgulloso.

Como observación marginal es curioso anotar que la frase "un physique que plus d'un moniteur de Joinville normalement constitué lui eût envié" (p. 13), parece anunciar la tesis sostenida en la novela Sullivanesca "Et on tuera tous les affreux" puesta de manifiesto en la reacción final y que consiste en que las Venus salidas de las manos del Dr. Shültz (fabricante de seres humanos estéticamente perfectos), como reacción quizá a tanta perfección física circundante, se vuelvan literalmente sobre los seres más deformes en el momento en que la elección les es posible.

La postura "de coleccionista" -que no busca lo bello sino lo raro, lo fuera de serie haciendo caso omiso del mal gusto-, es la misma en los dos casos. El físico de Adelphin es "envidiable", ¿por su fealdad?, ¿a pesar de ella?.

Otro eje que brota en esta descripción del Conde es llamado ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, por ejemplo: "un col gracieux à l'extrême dont la naissance bleuâtre..."

Muy importante es la presencia repetida de la llamada FUSION DE LOS TRES REINOS, si bien tímidamente presentada a base de comparaciones explícitas o de adjetivos en aposición: "Une fine moustache ... surplombait la lippe charnue du Comte, fleur -- adorescente semblable à quelque vénéneuse renonculacée" (13-14).

"...Luxuriante toison fauve qui donnait à la noble tête - d'Adelphin quelque chose d'un air léonin" (14).

"...Un col gracieux à l'extrême, -- dont la naissance bleuâtre s'égonçait -- entre les montagneuses avancées des -- omoplates, un velu thorax cylindrique -- et barré de côtes saillantes comme ces ondulations que la marée donne au sable dans son lent replibassin large et bien étanche, quatre membres d'une élégante finesse et comparables pour la grâce aux seuls roseaux des verts marécages..." (14-15).

CAPITULO V
=====

La FUSION DE LOS TRES REINOS persiste una vez terminado el capítulo dedicado al retrato del Conde, como si el narrador lo recordase con cierta nostalgia, y así es como ve moverse al personaje, "d'un pas glissant de libéllule" (17).

En realidad tal nostalgia -según la descripción- parte de Adelphin hacia los objetos que han estado presentes, que han colaborado en su toilette, hacia el lugar en que ella ha tenido lugar:

"Sa toilette parachevée, Adelphin --
ouvrit lentement la porte de sa chambre
et, jetant un dernier regard au cristal
métallisé..." (17).

Y en concreto hacia el cristal "métallisé", (Mirophar -- Brot), que aún no ha sido estudiado por no ser totalmente un objeto banal, pero del cual se sabe que es entre otras cosas la corporeización de la LUMINOSIDAD.

Cualidad que por otra parte no pertenece exclusivamente a la habitación del Conde, sino que también está presente, aunque - en menor grado, en sus alrededores, es decir, en la escalera que el personaje se dispone a bajar. Este objeto, esta parte de la casa, está directamente orientado hacia dos ejes semánticos: Por una parte hacia éste del que se está hablando, hacia la LUMINOSIDAD, corporeizado en los "Chatoulements de sa rampe nickelée" (17) por otra parte hacia la SUPERLATIVIDAD, y hacia ésta, doblemente:

esta "escalier de marbre dont la volute habillée de laine bleu - gris barrait l'horizon immédiat des chatoulements de sa rampe nicker", esta escalera individualizada y única, causa una nueva articulación en el eje de la SUPERLATIVIDAD, al introducir la variante MAGNIFICENCIA.

Por otra parte esta misma luminosidad, por ser chatoyante, espejeante, no deja de apuntar, aunque sí más tímidamente, - hacia el eje mayor SUPERLATIVIDAD, considerado como gran cantidad o cualquier tipo de extremosidad.

Bien, Adelphin ya de punta en blanco bajó la escalera y - "pénètre dans la légère voiture électrique..." (17).

El coche automóvil, objeto hoy en día familiar por excelencia, hace su aparición en escena bajo un aspecto inquietante, -- aunque aún no lógicamente imposible. La extrañeza, ligera, pues los coches eléctricos pesan menos que los "normales", viene quizá de la "normalidad" con que este vehículo, nada usual, es presentado: precedido del artículo determinado, e inserto en la frase que está principalmente orientada a la acción que lleva a cabo el personaje, no a la descripción de los medios de que éste - pueda servirse.

Las sospechas quedan fundadas cuando en la página siguiente haciendo uso de la misma normalidad en el modo de presentación se afirma que "la légère voiture électrique" en cuestión es un roadster, y cobran sentido una vez que se ve que el objeto en cuestión funciona a la manera de un iceberg con respecto al eje-ATAQUES A LA LOGICA, en el cual introduce una nueva articulación de la que se desprende el eje menor FUSION DE CONTRARIOS -- el coche es eléctrico y no lo es a la vez-, cualidad ésta última que se hace patente no sólo en el objeto imaginario descrito en el texto, sino en el propio texto. Cuando esto ocurre el eje-FUSION DE CONTRARIOS queda nuevamente articulado, y el eje menor resultante de dicha articulación puede recibir el nombre de AUTO

DESTRUCCION DEL TEXTO, ya que ésta es su manifestación tangible.

Este objeto que acaba de ser descrito, lugar de convergencia de las categorías semánticas citadas, por ser precisamente portador del eje FUSION DE CONTRARIOS se revela a sí mismo como no existente, como imaginario; y en este sentido se erige en — ejemplo, en demostración palpable del carácter imaginario de la obra de arte, carácter generalmente camuflado bajo la verosimilitud.

¿Apuntará quizá hacia una deformación fantástica como — quizá también lo haga el eje "Fusión de los tres reinos"?

Nada se opone a dar una respuesta afirmativa y menos aún tras recibir una grata sorpresa proveniente del diccionario (Petit Robert); cuya definición de "roadster" he aquí: n.m. (1932, — mot ang. (1922); "cheval de selle", 1818; de road "route"). Vx. — Automobile décapotable à deux places avec spider à l'arrière".

B. Vian hacia traducciones del inglés. B. Vian disfrutaba con el estudio de esta lengua extranjera y hacia largas listas de "vocabulario" en las que se solazaban sus devaneos lingüísticos.

Este extraño automóvil puede muy bien estar orientado directamente hacia el eje FUSION DE LOS TRES REINOS, es decir, puede muy bien ser un objeto mitad cōhe mitad caballo, un objeto — fantástico, carácter que, si es que existe, al menos por el momento está prácticamente latente, no explícito en texto. El texto apunta la posibilidad pero no la ratifica.

(Por cierto, "spider" en inglés significa "araña", y cierto tipo de coche toma su nombre por el parecido con el animal, — "à cause des hautes roues et des sièges surélevés", P. Robert).

Sólo que esta posibilidad viene a unirse a otra sumamente semejante; anterior, a la que ni siquiera se ha aludido en su momento, quizá por excesiva cautela: En el primer capítulo, en plena "Toilette de Adelphe" se puede leer: L'habit grisait, bleu-nuit, sur le pied du large divan recouvert d'une peau d'ours de-

Barbarie achetée par Adelphin lors d'un voyage de découverte en République d'Andorre".

Al sofá en cuestión deformado por la piel que lo "recubre" (que lo recubre en más de un sentido), se le ha considerado como articulando el eje ATAQUES A LA LOGICA a través de lo EXOTICOD, se decía entonces.

No se hizo hincapié en el "voyage de découverte" traído a colación - que califica la piel, y a través de ella al sofá-, traído a colación como lugar de origen del susodicho "pellejo". Viaje que por lo tanto en el desarrollo del texto -en su transcurso lineal-, parecía tener relación sumamente lejana con el objeto de estudio en aquel momento, esto es, con el sofá.

La sospecha, hasta ahora silenciada fue la siguiente: Es lógicamente imposible llevar a cabo un viaje aventurero como los de época Medieval, cuando la República de Andorra es país en extremo civilizado. El texto sin embargo, desmenuzado, sufre airoso un examen lógico; pues se presta a la siguiente interpretación: Adelphin había comprado la piel cuando hizo un viaje gracias al cual él descubría la República de Andorra, esto es, en un viaje de turismo. Pero, la "República" de Andorra, ¿existe?: - tanto como el país Barbarie. Los lugares son imaginarios, pero de qué tipo es el viaje?

A esta pregunta dejada en suspenso viene ahora a sumarse otra que aumenta el "suspense": ¿de qué tipo es este roadster?. - Las respuestas deben ser: viaje de turismo y automóvil pasado de moda o viaje simbólico y cabalgadura?

Sea cual sea la respuesta por el momento no urge en este recuento de ejes semánticos. Solo una vez extrapolados éstos será posible establecer continuidades, esto es, isotopías, y por lo tanto, interpretaciones.

Sea cual sea la interpretación -o las interpretaciones- más acertadas, lo que sí es cierto, continuando este recuento de

QUES A LA NORMA^{MA}, por lo cual viene a unir, a entrelazar dos ejes no necesariamente trabados: ESNOBISMO y ATAQUES A LA LOGICA ya - que ambos se desgajan en un eje menor que les es común, y que es ATAQUES A LA NORMA.

Y hē aquí que el coche automóvil, una vez puesto en marcha -el personaje se dirige a la fiesta-, revela de manera explícita su conexión directa con el eje FUSION DE LOS TRES REINOS, - conexión hasta ahora juzgada como sólo posible;

"Les souliers jaunes ffemirent nerveusement, sur les pédales de commande et, avec le bruit d'un coucou (animal) qui s'en vole, la voiture démarra. On croyait même entendre le choc des - poids du coucou sur les murs..." (objeto inanimado, reloj). (pl8)

La conexión es real, y tímida; esto es, se hace a base de comparaciones de manera que el objeto en cuestión no es realmente resultante de la fusión, sino simplemente parece serlo. Apariencia por otra parte explícita en el texto.

Adelphin en su coche se dirige hacia la fiesta, pero antes pasa a recoger a su amigo Sérafinio Alvaraide con quien había quedado previamente citado.

ejes es que el roadster apunta, indirectamente, hacia el ESNOBISMO. Ya ha aparecido este eje encarnado en las prendas de vestir. No sólo a ellas afecta sino a los objetos que rodean más de cerca al personaje -los objetos en este sentido ocupan el lugar de la descripción psicológica, es decir, indican pudorosamente el carácter del personaje, evitando así al narrador la "intromisión" excesiva, o lo que es lo mismo, la confidencia.

Bien, se hablaba de ESNOBISMO: Este coche, por lo que -- tiene de simplemente excéntrico, de cuidadosamente excéntrico, -- apunta hacia dicho eje, que es el dominante en este momento en que Adelphin se dirige a la fiesta; dominante porque su presencia es machacona. En efecto, son tres los objetos que lo materializan además del ya citado: "hôtel particulier, perron", que lo encarnan descaradamente, y "quelques marches" que lo hace tímida^{mente} por ser más bien objeto de transición (necesario para la exposición de la acción, más que voluntariamente descrito): "Il descendit comme à regret les quelques marches qui le séparaient du niveau commun et pénétra dans la légère voiture électrique -- rangée par Dunoed, quelques minutes plus tôt, au pied de son hôtel particulier" (17-18).

El ESNOBISMO continúa en lugar preferente a lo largo de casi toda la página, esto es durante la descripción del "gesto -- de la conducción"; aunque por rigor en la exposición sólo conviene en comienzo de análisis ver los objetos presentados y no las acciones que se lleven a cabo como tales acciones.

Los objetos que directamente participan de este eje son: los zapatos amarillos --que no sin razón aparecen de nuevo en escena-- y el "index spatule" por las cualidades inherentes; y por las cualidades momentáneamente recibidas: el indicador, "l'avertisseur", y el ruido que él produce "une remueur étrange".

La presencia de los zapatos amarillos pone de manifiesto la insistencia del eje semántico ESNOBISMO, en su eje menor ATA-

CAPITULO VI
=====

Así da comienzo el Capítulo VI dedicado al "Portrait de Sérafinio".

Catorce veces se hace ver el eje de la SUPERLATIVIDAD.-
Siete de las cuales la superlatividad se articula en VIOLENCIA,
por ejemplo: "Il semblait bâti à coups de pied dans le cul" --
(21)..., o bien: En "le voyant passer, les gardiens de l'ordre-
retiraient leur casquet et les petits enfants s'arrêtaient de -
crier" (22).

Violencia superlativa que por cuatro veces se articula-
en SEXUALIDAD, por ejemplo en la siguiente frase: "Une mons --
trueuse sexualité irradiait de tous les pores de cet homme au --
rire merveilleusement subtil qui, par de savants exercices, --
avait développé sa résistance au point de pouvoir saillir une --
percheronne de un mètre soixante-quinze au garrot sans en pâtir
le moins du monde" (21-22), o bien: "Sérafinio et Adelphin --
s'étaient connus... sur la plage... Sérafinio gisait à plat ven-
tre)pour les convenances) dans le sable d'or pâle" (22)*

CAPITULO VII
=====

Por fin los dos amigos llegan al "Raout", Capítulo VII, - que se inicia bajo el dominio de los ATAQUES A LA LOGICA. El primer "objeto" que lo encarna es el mayordomo de la casa -el pri - mer objeto no conocido, pues el capítulo empieza así:

"A peine le roadster électrique venait-il de stopper qu'un valet chama - rré vêtu d'une sobre livrée noire que - ne venait égayer aucune fantasie dépla - cée ouvrit la porte aux deux amis qui - descendirent de l'autre côté car ils - n'aimaient pas que l'on se mêlât de -- leurs affaires". (25).

El roadster sirve de unión, de trabazón, de enganche, no sólo para el desarrollo episódico de la anécdota sino también para la continuidad activa de este eje citado: El roadster eléctrico con su sola presencia ya habla de los ejes que lo conforman - a él, uno de los principales, el que subsume a los demás era precisamente del de los ATAQUES A LA LOGICA. Ya puestos en situa -- ción, -el roadster ya ha cumplido su función rememorizante-, el texto continúa esta misma línea de acción puesta ahora de mani - fiesto por el "valet", a través del eje menor AUTODESTRUCCION - DEL TEXTO.

En efecto, el texto en su primera parte instala en el objeto -vestimenta del mayordomo- una cualidad: abigarramiento, ne

gada inmediatamente después por la segunda parte de la frase. Y con la presencia de la sobria librea negra no sólo hay negación-explicita de lo anteriormente dicho, sino INSISTENCIA en la propia negación, SUPERLATIVIDAD en la AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, -- cuando se busca la puntualización exacta: si a "chamarre" se opo_ne "sobre livré noire", la frase de relativo "que ne venait égarer aucune fantaisie déplacée" lo hace punto por punto; es casi-la anti-definición exacta y puntillosa de "chamarre".

La exactitud de por sí es extrema; todo extremismo com - porta SUPERLATIVIDAD.

Es curioso anotar aunque sea de paso, pues no forma parte del recuento de objetos banales, la conducta ANTI-NORMATIVA - de los personajes -que bajan por el otro lado- y la explicación- no menos ANTI-NORMATIVA del móvil de esta acción -porque no querían que el mayordomo se metiese donde no le llamaban-.

En cuanto a la descripción de la fiesta y del lugar en que se celebraba hay dos objetos que no han de entrar en este recuento por no ser en absoluto banales: son béri-béri y lingas. Ambos pertenecen al reino vegetal.

El primer objeto presentado a la llegada es la escalera - por la que Sérafinio y el Conde van a subir.

Objeto que de nuevo encarna el eje de la SUPERLATIVIDAD- en su eje menor MAGNIFICENCIA, "escalier aux nobles proportions" (25).

Por otra parte conlleva la afirmación indirecta de su -- propia IRREALIDAD. Esto se hace a través del béri-béri, objeto-extraordinario que ahora es necesario explicar pues de su naturaleza depende la del objeto banal en estudio.

La escalera en cuestión está adornada con "pots de béri-béri en fleur" (25).

Un poco más tarde: "Adelphin, au -- passage, cueillit une gousse de béri-béri dont la forte senteur musquée lui -

monta à la tête et de rouges images de
 luxure flambaient devant ses yeux.....
 Le béri-béri fait merveille sous nos -
 latitudes pour donner à l'existence le
 goût pimenté que les explorateurs lui-
 trouvent aux contrées lointaines où re-
 sonnent les lingas forestiers" (25-26)

El béri-béri en el texto naturalmente que es una planta,
 pero es una planta que no existe ni puede existir en la realidad
 común en donde béri-béri es una enfermedad. ¿Qué quiere decir el
 narrador a través del empleo de este significante? ¿Que la plan-
 ta en cuestión es imaginaria, y que debe ser imaginada como una-
 planta exótica -de igual modo que béri-béri es un significante -
 exótico aún aceptado por la lengua natural, de igual modo que es
 ta enfermedad real es propia de los viajeros que se aventuran --
 por tierras lejanas y extrañas, propia de viajeros que hacen "des
 voyages de découverte" -quizá "en République d'Andorre?-.
 Así pues el béri-béri está orientado hacia la NO-REALIDAD
 a través del EXOTISMO.

Este último está reforzado en el texto puesto que la es-
 calera gracias a los grandes tiestos (SUPERLATIVIDAD) de béri-bé-
 ri en flor (plenitud de la planta y de ahí nuevamente SUPERLATI-
 VIDAD), se hace comparable a "quelque palais tropical".

Nueva insistencia sobre el carácter exótico con la expli-
 cación de las cualidades extrañas, anormales, de dicha planta, -
 que representan la intrusión de lo exótico dentro del mundo ha-
 bitual.

Es decir; si lo habitual es que el explorador vaya a bus-
 car lo exótico en el mundo desconocido, el béri-béri introduce -
 lo exótico en el escenario diario. Trayectoria A-NORMAL, viaje -
 pues sin desplazamiento éste que puede realizar el personaje que
 sube la escalera.

Carácter exótico que por otra parte está asentado sobre-

el eje de la SEXUALIDAD ya que la planta en cuestión tiene la -- propiedad de emitir "des efluves aphrodisiaques".

Por otra parte el eje NO-REALIDAD puesto de manifiesto -- por béri-béri está reforzado por "lingas", en donde no sólo se -- crea un nuevo significado, sino también el significante.

Naturalmente la escalera que los personajes se proponen -- subir a su llegada a la fiesta es lugar de convergencia de todos -- estos ejes puestos de manifiesto: NO-REALIDAD, SUPERLATIVIDAD, -- SEXUALIDAD.

Nada extraordinario es que en el momento de llegar los -- personajes "se quiten el abrigo". Ahora bien, la manera en que -- quedan presentadas estas prendas de vestir sí es especial. Ellas -- están directamente asentadas, aunque tímidamente --son objetos en -- función de la acción más que presentados en sí mismos--, orientadas -- hacia el eje de la SEXUALIDAD:

"Au haut des marches, une servante -- bien stylisée vint débarrasser les -- deux amis de leurs vêtements de dessus. -- Blonde, de petite taille, les yeux -- peints et les hanches perverses, elle -- emporta la cape et la casquette de Beau -- mashin tandis que Sérafinio lui abandon -- nait son imperméable" (26).

Los personajes, "les deux hommes", y con ellos el lector, -- entran por fin definitivamente en plena fiesta.

Nuevo espectáculo, nuevo objeto, nueva fotografía, enfo- -- cada una vez más bajo el prisma de la SUPERLATIVIDAD. En primer- -- lugar, numérica: "Plus de onze personnes se pressaient" (26); en -- segundo lugar, cuantitativa: "autour du corps plantureux de la -- Pyssenlied... outrageusement décolletée et riant sans frein ni -- retenue"... "elle dévisageait avec une altière insolence les nou- -- veaux arrivants" (26-27). Nótese que cuando la SUPERLATIVIDAD es -- CUANTITATIVA ésta va en conexión 3 veces de 4 con el eje SEXUALI -- DAD.

Uno de los objetos que colaboran en la descripción del-
objeto "corps platureux de la Pyssenlied" es cierta faja que lo
ciñe, "fourreau de latex véritable"; objeto en el cual se encar
na el eje ATAQUES A LA LOGICA: El latex en sí es un jungo lecho
so, una leche vegetal. Existen también los latex artificiales -
destinados a la fabricación de gomas sintéticas. Estos últimos-
sí pudieran ser material para "fourreaux". Pero el narrador tien
e buen cuidado en especificar que aquí se trata de un latex vér
itable, el cual es en la realidad incapaz de cumplir semejante
cometido.

Es posible que este eje ATAQUES A LA LOGICA apunte en est
e momento hacia la NO-REALIDAD, es posible que apunte también-
hacia una FUSION DE TRES REINOS.

La Pyssenlied -mujer recubierta de planta-, ignora a Séra
finio, el "super-hombre" ("super-mâle"). "Et ce fut le point de
départ de l'étrange aventure qui attendait les hommes sans ta-
che (SUPERLATIVIDAD) dont nous avons entrepris de conter l'his-
toire" (27).

"Sérafino, sous l'outrage, blêmit". Doble aparición de
la SUPERLATIVIDAD. Caracterizando en este momento el objeto-pers
onaje: una implícita en "blêmit". Otra, en el "outrage": una -
pura inadvertencia se convierte en ultraje ya que va dirigida-
al "super-hombre", de manera que la SUPERLATIVIDAD se instala -
en la acción y por otro lado en el personaje que la recibe. SUP
ERLATIVIDAD que afecta directamente al eje SEXUALIDAD. El agrav
io ha consistido en ignorar la "monstrueuse sexualité (que) --
irradiait de tous les pores de cet homme" (21).

Si a Sérafino se le mudó la color, "d'un geste, Adel -
phin lui rendit sa couleur naturelle".- Gesto que forzosamente-
será SUPERLATIVO si ha sido capaz de anular tanta SUPERLATIVI-
DAD anterior.

Más objetos desfilan ante la mirada del lector:

Una melodía ("un fox langoureux dévida sa mélodie") (27), es presentada como un objeto activo, no como resultado de actividad humana. La FUSION DE LOS TRES REINOS una vez más se hace palpable. Y el objeto musical que lo produce da fe de la supervivencia del eje ATAQUES A LA LOGICA, que de nuevo da como resultado un objeto imposible -en un cotejo con la realidad común- mediante el cual se hacen compatibles cualidades usualmente incompatibles. No por contradicción sino por simple falta de adecuación. Por despropósito, ¿Apunta el despropósito lógico hacia un forzoso reconocimiento del carácter no real de los objetos?. Porque a pesar de la rectificación requerida lógica el objeto se acepta tal como el -- texto lo ofrece: "Un fox langoureux, joué à l'harmonica chromatique..." (27).

Una vez más SUPERBATIVIDAD y SEXUALIDAD son las dos categorías que conforman un nuevo "objeto", en este caso, el gesto -- del baile:

"Sérafino ^{enlaza} enlaza una forte rousse et l'entraîne sans résistance dans le spasme giratoire qui était sa manière de -- dancer. Adelphe saisit la baronne et -- les couples se mirent à scander, de -- leurs déhanchements voluptueux, le rythme sauteux qui faisait perler des gouttes hyalines aux aisselles de ces dames" (27).

En el caso de Sérafino, es decir en la primera frase, el gesto de la danza ya de por sí superlativizado en su presentación-- como "spasme giratoire" --superlativizado y sexualizado--, apunta -- de nuevo, apunta insistentemente hacia el eje SUPERLATIVIDAD al -- cual se le ve sostener no sólo el gesto sino también el personaje: Sérafino enlaza a una mujer que no opone resistencia --por lo -- cual se insiste sobre la magnífica constitución ya conocida del -- personaje-- en su doble aspecto de fuerza y de sexualidad. Pero Sé

139

refinío no enlaza a una mujer cualquiera sino a una "forte russe", adjetivo que insiste de nuevo en el aspecto energía física que ha de ser forzosamente superlativa para poder realizar este gesto -- tal y como viene presentado.

En cuanto a Adelphin, esto es, en cuanto a la segunda frase, hay retraimiento de ambos ejes. A "enlaza" y "entraîne" de la primera frase corresponde a la segunda un tímido "saisit" "Adelphin saisit la baronne"; Y este es el único gesto exclusivo de Adelphin cuya continuación se presenta ya en conjunto; y los ejes citados reaparecen: "et les couples se mirent à scander, de leurs déhanchements voluptaires, le rythmes scabreux..." (27), ritmo -- que por su parte se contagia de las cualidades Sérafinianas --es-- escabroso cualidad sexual--, y hace sudar por la vivacidad o rapidez SUPERLATIVIDAD ENERGICA.

CAPITULO VIII

=====

La orquesta, cuya finalidad se supone ser la de animar la fiesta es objeto convertido en pretexto para que el eje de - ATAQUES A LA LOGICA salte de nuevo a primer plano. Primero en su eje menor ATAQUES A LA NORMA -está compuesta de dos músicos, dos, uno de los cuales lee en voz alta las partituras que su compañero traduce. En segundo lugar en el propio eje mayor ATAQUES A LA LOGICA -el resultado no puede ser musical-.

La presentación de este objeto deformado es por otra parte sumamente humilde, tímida, como entre paréntesis; la atención fundamental recae sobre la acción:

"Profitant d'une pause dans les déchainements harmoniques de l'orchestre, composé de deux musiciens dont l'un lisait à voix haute les partitions que son camarade aveugle, exécutait, Adelphin entraîna son ami au buffet". (29).

La exageración numérica, LA SUPERLATIVIDAD NUMERICA florece nuevamente en la vecindad de los objetos alimenticios, junto con el eje ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, y permanece en la descripción del siguiente objeto, otra escalera, en combinación con el eje SEXUALIDAD.

En cuanto a lo primero, los objetos alimenticios, Adelphin coge, para tomar en compañía de su amigo mientras se dispo

nen a hablar tranquilamente, "cinq bouteilles de champagne et plusieurs assiettes de petits gâteaux". Y todo esto pretende cogerlo discretamente: "saisissant discrètement cinq bouteilles..." (30).

La SUPERLATIVIDAD permanece en la escalera: "Ils gravirent une centaine de marches et s'arrêtèrent au premier étage" (30) en combinación con o articulada en otro eje menor: ATAQUES A LA NORMA. No es imposible lógicamente pero sí inverosímil que haya cien escalones de separación entre un piso y otro dentro de una casa particular. Es posible que una vez más el eje superlatividad actúe en función de una explicación por parte del texto del carácter NO-REAL de los objetos por él nombrados.

La lámpara que alumbra esta escalera es objeto asentado sobre dos ejes: el de la SEXUALIDAD, y el del PUNTILLOSISMO, eje que lleva implícito el de SUPERLATIVIDAD, considerado como exceso de exactitud, o lo que es lo mismo, exactitud empleada fuera de lugar, en sitio mal a propósito. De manera que también por este camino es posible que se apunte hacia la inverosimilitud voluntaria del objeto descrito. Así pues a través de este objeto el ejemaypr NO-REALIDAD queda rescindido en otro menor, PUNTILLOSISMO.

"...palier doucement éclairé par une coupe de cristal ambré reproduisant -- dans ses moindres détails le sein gauche de Penthésilée, celui qu'elle s'était fait enlever pour tirer des coups avec son arc". (30).

Más de lejos aparecen otros dos ejes: el de la SUPERLATIVIDAD una vez más y el de la VIOLENCIA, por la alusión al mundo heroico de las Amazonas.

Finalmente de manera indirecta actúa de nuevo el eje SEXUALIDAD. Se trata no ya del objeto que ilumina sino de la iluminación que él produce. El "palier" está "doucement éclairé par une-

coupe de cristal ambré", nada dice el texto explícitamente al respecto, pero esta iluminación además de ser producida por el "sein gauche de Penthésilée", trae a la memoria la iluminación igualmente suave del momento en que los amigos abandonan sus abrigos a la doncella, momento como se vió explícitamente sexualizado, entonces era:

"blonde, de petite taille, les yeux-peints et les hanches perverses, elle - emporta la cape et la casquette de Beau-mashin tandis que Sérafinio lui abandonait son imperméable. Elle disparut dans un couloir éclairé en violet rose et -- les deux hommes firent leur entrée dans l'antichambre de la Baronne de Pyssen - lied" (26).

Un nuevo objeto aparece ante los amigos que buscan todavía un lugar tranquilo para su conversación; es la puerta, la --- puerta de la habitación en la que van a entrar.

Directamente orientada sobre el eje ATAQUES A LA LOGICA, -- pone de relieve este eje por dos caminos diferentes, lo cual equivale a decir que el "ataque" es doble:

Por un lado a través del eje menor ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA:

"Sérafinio saisit le bras d'Adelphin et la mena vers une porte d'apparence - anodine sous laquelle un rai de lumière

(aquí se espera que efectivamente hay un rayo de luz que sirva de pista para desmentir el carácter engañosamente anodino),

"sous laquelle un rai de lumière ne filtrait pas" (esperanza frustrada).

Por otro lado el eje ATAQUES A LA LOGICA aparece a través de otro eje menor, PUNTILLOSISMO, exageración, en este caso aumento excesivo del propio procedimiento de raciocinio lógico:

J

"sous laquelle un rai de lumière ne fil
trait pas, indiquant avec une bonne --
aproximation que la pièce correspondan-
te était vide" (31).

Lógicamente impecable. Es más, la lógica en sí está super-
cuidada. Hay hasta indicio -une bonne approximation- de cálculo -
de probabilidades. Mucha pulcritud, excesivo aparato para conclu-
sión a la que la "lógica normal" hubiese llegado sin tanta medita-
ción. La lógica queda pues ATACADA por exceso.

La habitación está libre y Sérafinio y el Conde entran. Pe
ro ^{en} el camino los objetos alimenticios juegan su papel.

Cuando Sérafinio cogió a su amigo por el brazo, antes de -
inquietarse por el rayo de luz no existente, "Adelphin laissa --
choir dix-sept macarons et quatre babas au rhum". Más tarde,

"Avisant une table de brigge, éclairée-
par la lumière du palier, il y déposa -
son butin, alla ramasser les gâteaux --
renversés quelques instants auparavant-
et les précipita dans la cage de l'esca
lier sur le crâne poli d'un ancien sa -
peur de la Garde..." (31).

La primera intervención no hace más que insistir sobre un
eje que ya ha aparecido en este tipo de objetos, el de la SUPERLA
TIVIDAD numérica. Superlatividad que por otro lado revierte al per
sonaje, Sérafinio, autor del solemne, superlativamente enérgico,-
Sérafinio.

En la segunda intervención este mismo eje sigue merodean-
do la presencia de estos objetos, si bien no instalado en ellos -
mismos sino en la acción de la cual son sujetos pacientes: los ba
bas y macarronis caídos son recogidos y precipitados, por el hue-
co de la escalera -que contaba no menos de cien escalones-.

Es importante la palabra con que el narrador acto seguido,
 nombra el conjunto de objetos alimenticios: "il y déposa son bu -

tin". Por una parte trae a la memoria el eje ATAQUES A LA LOGICA actualizado en la expresión "saisissent discrètement" pues si los califica de "butin" es en parte por la manera "subrepticia" con que han sido conseguidos. Pero "butin" no sólo trae a la memoria sino que anticipa: Poco después, para determinar la habitación en que los personajes se instalan, el narrador utiliza las siguientes palabras: "Il rejoignit Séraphin dans la pièce qu'ils avaient décid^é d'anne^xer" (31) con lo cual se insiste sobre el giro militar, guerrero de la operación que los dos amigos llevan a cabo. Nada impide poner en relación estas palabras, cierto eje semántico subyacente a ellas, con el eje semántico generador de otras expresiones ya estudiadas como: "voyage de découverte", "roadster électrique", "béri-béri" o "explorateurs", con lo cual si la observación es exacta, se está asistiendo a la formación de cierto tema que podría titularse "tema de la búsqueda", corporizado episódicamente en el antes citado "viaje sin desplazamiento" cuya categoría semántica determinante sería la del CONOCIMIENTO cuyos dos polos serían por un lado "adecuación" o "conjunction" y por otro lado "disminución" o "desadecuación".

Bien; los objetos alimenticios que no han pasado a formar parte del "butin", aquellos que cayeron al suelo están relacionados en la lectura episódica del texto con otro objeto interesante por sí mismo. Es decir, aquellos "dix-sept macarons" y aquellos "quatre babas au rhum", catapultados por el hueco de la escalera van a dar

"sur la crâne poli d'un ancien sapeur de la Garde qui s'épongeait précisément l'occiput avec une rame de papier brouillard" (31).

¿Qué clase de objeto es éste?. Por lo pronto, un eje semántico es evidente, el de la SUPERLATIVIDAD numérica: una rame de papier son nada menos que quinientas hojas de papel.

Ahora bien, el objeto en sí -la cantidad a-parte-, es ine-
 existente. Este papel pertenece al tipo de objetos gracias a los
 cuales es imposible cometer la equivocación de pensar que el --
 "mundo de la obra" es real. El texto pues afirmando su propio ca-
 rácter imaginario, el carácter imaginario de los objetos presen-
 tados por él, pone en evidencia el eje que por ahora se ha dado --
 en llamar el eje de la NO -REALIDAD. Lo importante en este momen-
 to es "embrouiller", o "brouiller" las piezas para -los ejes se-
 mánticos son en parte intenciones-, para precisamente guiar al --
 lector hacia el sentido que sólo se podrá vislumbrar después de-
 haber aceptado el carácter imaginario de hechos y objetos.

Una vez más queda al desnudo el eje ATAQUES A LA LOGICA,
 puesto que en la realidad, son objetos alejados, dispares e irre-
 conciliables el "papier", ^{pa}papel, y el "brouillard", niebla. Lógica-
 mente, pues, o es papier o es brouillard. El texto los une en un-
 solo objeto. Y el lector lo acepta.

Aceptada pues la presencia del "papier brouillard", se ve
 claramente cómo otro eje ya conocido viene a sustentar a dar ra-
 zón de ser a este objeto en principio chocante y desorientador:-
 es el llamado FUSION DE LOS TRES REINOS, si bien en un aspecto --
 restringido, es decir: no hay realmente fusión de reinos dispa-
 res. Tanto el papel como la bruma son objetos considerados habi-
 tualmente como inanimados; ahora bien, el uno pertenece a la na-
 turaleza creada por el hombre, feformada por él, manufacturada-
 y el otro a la naturaleza virgen.

Esto naturalmente viene a unirse a otras cualidades del --
 papel en cuestión que son las de ser un papel secundario y no --
 muy ordenado --"brouillon"--, y un papel muy a propósito para s'é-
 ponger l'occiput --"buvard"--. Un papel despreciable -ard- que co-
 munica su propia falta de énfasis al personaje que de él se sir-
 ve. Falta de énfasis que por su parte contrasta con brillantez --

de Sérafinio y del Conde. "Le sapeur de la Garde (-resignado, pa
sivo-), "avait pris une autre rame" (31), mientras que Sérafi -
nio ya en la habitación que habían decidido anexionarse, "reforma
sur eux deux la porte à double tour". (31).

147

CAPITULO IX

=====

La conversación por fin va a tener lugar y Sérafinio va a explicar al Conde por qué ha sido agraviado. Sérafinio lo va a explicar "L'explication" se titula el capítulo, pero Adelphin no lo va a comprender.

-Cette femme, dit Sérafinio qui --
avait coutume d'aller droit au but, --
m'a brisé le coeur. Ce n'est pas une --
femme, c'est une cornemuse oubliée sur
terre par quelque succube amoureux d'une
étoile. Elle m'a bafoué. Je me venge --
rai!...

-Mais... dit Adelphin. Pourrais-je
comprendre?...

-Ha!... hurle Sérafinio. C'est impos-
sible!... Nous ne sommes pas du même-
sang vous et moi! (33).

La Pyssenlied, la mujer que en su momento de presentación apareció recubierta de savia vegetal -latex véritable- es considerada ahora por uno de los personajes como un verdadero ser fantástico. Mitad mujer mitad instrumento musical (cornemuse = gaita), ser que en todo caso ha tenido relaciones amorosas con un ser pseudohumano (succube = diablo hembra que por la noche viene a unirse a algún hombre).

Mujer en toda caso -a-normal- como lo demuestra su reacción -o mejor dicho su falta de reacción- la cual no hace otra -

cosa sino evidenciar por contraste el conocido eje SEXUALIDAD sito en Sérafinio, a la vez que pone de manifiesto el eje sobre el que este personaje -objeto está directamente orientado: FUSION DE LOS-TRES REINOS.

Como no es una mujer total no reacciona sexualmente ante la presencia de Sérafinio y éste se da por agraviado. Adelphin no lo comprende. Aquí entra en funciones un objeto fundamental La luz.

En sus dos intervenciones anteriores este objeto ha sido considerado como articulando, como asentado sobre el eje SEXUALIDAD y en texto formaba parte de la simple descripción. Ahora su disminución, falta o reaparición está en función de la acción. No está desligado de este eje -a través de la citada falta de reacción de la Pyssenlied-, pero está a la vez y principalmente conectado con otro, el amplísimo de la conjunción y disyunción, es decir, con la llamada categoría del CONOCIMIENTO.

En el mismo instante en que Adelphin trata de comprender -Mais... pourrais-je comprendre?-, y en que Sérafinio constata --- "C'est impossible!... Nous ne sommes pas du même sang vous et moi!" en ese mismo instante las luces se van apagando: "mais qu'est ce -la?. Une à une, les lumières s'éteignaient"). De manera que la anterior falta de acción sexual de Sérafinio sobre la Pyssenlied provoca el fenómeno de la incompreensión y éste a su vez desencadena la disminución progresiva de la luz. Más tarde la constatación de la existencia del agravio por parte de Adelphin de cierto agravio que él no puede comprender. (Je suis lésé... acheva Sérafinio en -manière de conclusion). -Tu l'est... approuva la Comte- corre pareja al fenómeno de la desaparición, ausencia total de luz (et les -deux dernières lumières s'éteignirent) (34).

La falta de luz se convierte en situación central del capítulo siguiente "Dans le noir".

CAPITULO X
=====

Durante el apagón hay un deslizamiento en importancia del eje de la SEXUALIDAD, por el que se había empezado la situación, hacia el eje CONOCIMIENTO.

Durante la falta de luz Adelpin siente en su espíritu -- una vaga aprensión --y no por la ofensa a su amigo, sino por "les inconvénients évidents de la situation", en la que no se ve nada y en la que nada se comprende y que queda en cierto modo resumida por una canción que en este sentido actúa a modo de coro clásico: Sérafinio, nervioso, "bredouillait une vieille mélodie espagnole qu'il tenait de sa mère et -- dont il avait depuis longtemps oublié la signification. Elle lui revenait à l'esprit dans les moments d'émotion -- vive ...) ses jambes velues tremblaient sous lui" (35)

y no por la ofensa que antes le agitaba sino porque "il n'avait-jamais pu supporter la vue du néant" (36), en donde "néant" conserva el doble sentido de falta de luz y falta de conocimiento.

Y efectivamente, en la página siguiente:

- "Séraphin!", rugit-il à voix basse.-
On m'a volé le BARBARIN FOURCHU!...
- Tout s'éclaire! (el por qué de la situación) hurle Séraphin... et la lumière était revenue d'un seul coup".
(37).

La luz o la no-luz (realidad objetiva, objetos banales),

depende de la comprensión o no-comprensión de la situación (ejes semánticos que los conforma; realidad subjetiva para los personajes). Esta a su vez parece cifrada en el objeto robado. Lo está para los protagonistas. No para el lector que no conoce el objeto ni sus propiedades.

Esta es la situación de la que el narrador a través de -- Adelphin en el capítulo siguiente "conjectures" trata de lavarse las manos, no sin antes insistir en la cuestión:

"Le problème est simple, dit Adelphin, il faisait nuit et il fait jour. J'avais mon barbarin et je ne l'ai -- plus. Il s'agit de trouver la corrélation naturelle entre ces deux phénomènes qui peuvent être concomitants, par ailleurs, sans présenter de connexion réelle (ce qui poserait un second problème). Je me résume: Qui m'a volé le barbarin? (39).

Naturalmente, la lectura anterior ha admitido la existencia de este segundo problema que el propio texto ahora no hace -- sino corroborar como posible, pues el resumen que de la situación ofrece Adelphin es bastante pobre y es pobre porque está -- destinado a reorientar al lector hacia la continuación de la -- anécdota. Sirve para tomar el hilo de un episodio que ha estado a punto de ahogarse precisamente en los elementos no episódicos.

Entre la ausencia de luz y su vuelta total hay un momento de iluminación intermedia: (Adelphin consigue encender un mechero):

"Une vague lueur nimbait l'ombre grotesque des deux hommes qui vacillait sur le mur" (37).

Iluminación intermedia que está relacionada con la situación tangible con la falta física de luz y con respecto a la 9-

cual marca un alivio, sobre todo para Adelphin. Pero también está relacionada con la línea del CONOCIMIENTO en sentido opuesto, en sentido negativo, pues su presencia no esclarece nada. Es necesaria la otra luz, no la producida por los personajes, sino la luz-objetiva o "cósmica".

Durante la presencia de esta luz secundaria se desarrolla el siguiente diálogo:

-ça va mieux (alusión a la realidad física), soupira le Comte. Où sommes-nous? (alusión a la realidad física y simbólica).

Y Adelphin toma la pregunta en el segundo sentido:

-Bien malin qui le dira, grogna Séraphin. Moi j'estime que nous sommes dans le pétrin. Mais c'est un point de vue que je ne te force point d'adopter" (37).

Las tintas siguen siendo igualmente pesimistas -negras-, a pesar de la luz intermedia, luz producida por el mechero. Hacia la otra luz, la que viene de golpe con la constatación "On m'a volé le barbarin fourchu! (37).

Este mechero por su parte está instalado sobre ejes semánticos sumamente conocidos de los cuales el primero y más general es el de ATAQUES A LA LOGICA:

"Adelphin fouilla dans la poche de son gilet et sortit le briquet Dunhill en or contrepoinché dont la Duchesse Adé mahye de Cornemboe lui avait fait cadeau le jour qu'il était arrivé bon premier au Grand Prix des Sportsmen de Saint-Germain, qui se courrait sur dix-huit trous au trot". (36).

¿Qué tipo de oro es el oro contrapunteado, o en contrapunto? ¿Es un oro musical, un oro falso?. Por la aplicación errónea del adjetivo (existe *contrepoint*, pero ni *contrepointé* ni *contrepointér*), se crea un objeto nuevo, hecho a medida, desconocido, - sin referente posible en la realidad común. La dislocación lógica en el lenguaje con el consiguiente desplazamiento inconveniente - de cualidades (usualmente alejadas en un solo objeto) apunta una vez más hacia la autoconsciencia de NO-REALIDAD de los objetos presentados.

La A-NORMALIDAD persiste en las circunstancias que rodean al objeto en cuestión, es decir, en la historia del mechero, concretamente en la carrera que Adelphin había ganado y en la persona que se lo había regalado.

Con respecto a la carrera vuelve a surgir el DISPARATE POR FUSION de cualidades alejadas, y aquí incluso contradictorias: la carrera a la que alude el texto sería en parte carrera de coñes - y en parte de burros, con lo cual sería a la vez sumamente rápida y lenta.

Por supuesto el eje ATAQUE S A LA NORMA mantiene en pie es te objeto aludido en el texto, pero sobre lo que es arriesgado y difícil pronunciarse es sobre su posible referente real, dado el lugar en el que queda encuadrado Saint-Germain des Prés.

En lo que respecta a la procedencia del objeto regalado a Adelphin, el personaje citado está muy próximo su nombre al menos que es todo lo que de él se conoce, a la Baronesa de Pynsenlied. Cornemouc empieza como Cornemuse y su terminación ofrece cierto paralelo con Succube por lo que pueda representar de inferencia - extrahumana dentro de la naturaleza en principio estrictamente humana. Todo ello hace pensar que este personaje simplemente citado y lateral repose sobre el eje FUSION DE LOS TRES REINOS considerando éste en su aspecto más amplio.

Tanto el mechero como otro objeto relacionado episódicamente con él, un bidón de gasolina evidencian un poco más abajo el - eje ATAQUES A LA NORMA, no a través de sus cualidades constitutivas sino a través de una especie de comportamiento que indirectamente les es atribuido según el cual ellos funcionarían, actuarían de acuerdo con lo que de ellos se espera -o esperan los personajes:

"Il pesta intérieurement en pensant que le briquet n'allait pas s'allumer, frotta la molette et le briquet ne s'allumapas. Il réfléchit alors qu'il n'avait pas d'essence.

-Séraphin! dit-il à mi-voix.

-Oui, Adelphin?

-As-tu de l'essence?

-Oui, Adelphin!

-Donne-m'en.

-Oui, Adelphin.

Et Séraphin tendit à Adelphin un bidon d'essence à moitié plein sur lequel il venait de trébucher". (36).

Lógicamente la reflexión acerca de la falta de gasolina debería preceder las sospechas de Adelphin, ser la causa de ellas.- De no ser así el texto parece indicar el conocimiento por parte - del personaje de cierto comportamiento habitual en el objeto, aje no a la posterior falta de gasolina.

Confrontada esta situación con la realidad habitual, esta última se revela como muy posiblemente fiel al ATAQUE A LA LOGICA instalado en el texto, con lo cual el texto no hace otra cosa sino denunciar una falta de lógica, un fallo de lógica paralelo a - otros de los muchos que van conformando el texto, pero que se diferencia de ellos por ser éste generalmente admitido por la norma.

Este ataque a la lógica dirigido al mal funcionamiento -- real y esporádico de la misma, es posible que lleve anejo otra intención que sea la de evidenciar la existencia real e igualmente-

esporádica del eje FUSION DE LOS TRES REINOS Admitido también por la norma lingüística.

Así pues el texto aparece parodiando a la lengua cuando - ella misma se permite la transgresión de sus propios principios - lógicos, al otorgar a veces a ciertos objetos inanimados intenciones o comportamientos terquedades como el caso en el mechero que se empeña en no encenderse.

Parecido aunque no idéntico es el caso del bidón de gasolina que en la marcha normal no excesivamente lenta de la lectura no hace sino reforzar la situación introducida por el mechero para formar con ella un todo, un sólo momento.

No es el caso idéntico porque no hay verdadero ataque a la lógica. Este existe en la marcha gormal de la lectura pero queda desmentido si se analiza. Se trata pues de simple ATAQUE A LA LÓGICA ESTILÍSTICA:

Adelphin pregunta a su amigo si tiene gasolina y éste contesta que sí y que se la va a dar, pero sólo después de la contestación aparece el objeto cuya presencia parece haber sido causada por la anterior respuesta afirmativa. Esta es la primera impresión al leer aunque el texto es lo suficientemente ambiguo como - para no puntualizar el momento justo en que Sérafinio se da de bruces con el bidón, si antes o después de haber contestado afirmativamente.

CAPITULO XI

=====

Ya a plena luz, el apagón terminado, y los protagonistas instalados en la habitación superior, Adelphin se inquieta por la desaparición de su barbarín. Y en este momento de nerviosismo aparece como "objeto visual" resultante de la presencia de dos ejes-semánticos. Uno de ellos ya se ha visto que estaba en relación -- con él, el de la SUPERLATIVIDAD mientras que el otro, el de la -- VIOLENCIA ha sido hasta ahora patrimonio del acompañante. Ello podría ser indicio o bien de cierto "contagio" lo cual a su vez supondría cierta imposición paulatina, cierta expansión o dominio -- de Sérafinio, sobre todo lo demás, o bien que entre ambos personajes exista cierta fusión:

Cuando Adelphin pronuncia las palabras "qui m'a volé le -- barbarin?", su aspecto, sa figure, était épouvantable à voir, et des rougissemments indistincts grondaient dans sa trachée" (40), -- su aspecto SUPERLATIVAMENTE VIOLENTO concuerda más con las anteriores apariciones de Sérafinio que con las suyas propias; lo mismo que cuando poco después "il éclata d'un rire de géant terrassé" (40).

Adelphin toma la iniciativa y conduce a su amigo hacia el fondo de la habitación. Dos objetos aparecen:

"Une porte basse s'ouvrait dans le mur,
à droite d'une cheminée monumentale..."
(40).

La chimenea no es sino otro objeto producido por la actividad soterrada del eje ATAQUES A LA LOGICA, causante de la coexis-

tencia en un solo objeto de dos cualidades lógicamente incompatibles, cualidades culturales en este caso:

se trata de una "cheminée monumentale - que décorait un fronton Renaissance du plus pur style gothique" (40).

La puerta, objeto secundario no especialmente descrito co labora precisamente por la desatención de que es objeto, a la -- puerta en evidencia de la acción ANTILOGICA, ANTI-NORMAL, que el personaje lleva a cabo, que en vez de pasar por la puerta, pasa -- por la chimenea. A través de ella a la puerta en cuestión se le -- priva de su primera característica, cualidad funcional, según la cual la puerta sirve ante todo de medio de acceso:

"Adelphin la négligea, et, s'engageant sous la vaste hotte, il fit quelques -- pass (...) Il prit son élan et décocha un formidable coup de pied contre cette plaque (la tapa interna de la chimenea). Elle vola en éclats, démasquant une ouverture à peine suffisante pour laisser passer un cheval sans son chevalier". - (40).

Por otra parte, el eje de la SUPERLATIVIDAD; ausente por -- completo en el objeto despreciado, aflora con insistencia en la descripción de la chimenea y en la acción con ella conectada: es monumental, el frontón no sólo es gótico, sino del más puro estilo gótico; el hogar es vasto. La tapa de metal recibe una ^{magnífica} ~~maquina~~ patada, y no sólo se rompe sino que se hace añicos.

La chimenea, en particular la plaque de fonte, revela la -- permanencia de otros dos ejes semánticos, uno de ellos algo alejado en el transcurso de la lectura:

Por un lado reinstala en el texto, en la imagen que el tex to produce en el lector, cierto carácter de lejanía no alejado -- del exotismo consustancial al bér-béri. En este caso de la chime-

nea se trata de un distanciamiento en el tiempo. Si el béri-béri tenía como cometido fundamental el de instalar en lugar conocido y habitual la disposición abierta ante lo imprevisto propia de los aventureros, "la plaque de fonte" reinstala el pasado en la habitación ocupada por Adelphin y Sérafinio. Y lo esencial no es que se trate del pasado, no es el regusto histórico del objeto, es que ese pasado, es desconocido algo misterioso, y por ello -- atractivo:

"La plaque de fonte fleur delysée destinée à emmagasiner la chaleur des brasiers onques allumés dans le vaisseau noirci, lui paraissait bizarrement -- accrochée". (40).

Y el eje de la SUPERLATIVIDAD sigue actuando, insistentemente (brasiers, vaisseau), Palabra esta última que puede apuntarse a la vez hacia la FUSION de dos objetos en uno, de manera que el objeto resultante fuese no sólo de notables proporciones, sino además mitad hogar, mitad barco.

Y ¿Por qué cuando la placa de metal se hace añicos bajo la patada descomunal de Adelphin lo que aparece es una "ouverture à peine suffisante pour laisser passer un cheval sans son chevalier?" ¿Por qué no dice simplemente qué es el tubo de aireación?. Con la comparación que establece el narrador parece confirmarse el tema del viaje sin desplazamiento apuntado ya por el voyage de découverte, la République d'Andorre" y "el roadster électrique", por el "béri-béri" y por los "explorateurs", o lo que es lo mismo el tema de la búsqueda con la consiguiente categoría del CONOCIMIENTO como fuerza generadora.

Efectivamente, la abertura que Adelphin descubre no es una salida de humos, y la comparación del caballo y el caballero no es superflua porque el tubo se convierte en pasadizo a medida que --

avanza la lectura: "Ils étaient, maintenant, engagés très avant, - dans le boyau découvert par le Comte" (41).

Como observación lateral se puede anotar que en un momento determinado hay correspondencia casi perfecta entre la naturaleza de los personajes, -entre los ejes semánticos que los han -- sustentado en el momento de la descripción inicial y de las descripciones siguientes-, y las acciones concomitantes que ambos -- llevan a cabo:

Mientras Sérafinio, "bégayant des paroles sans suite, se livrait, sur le corps de la jeune femme, à des excès regrettables" (41),

dando así rienda suelta a su SUPERLATIVA SEXUALIDAD, Adelphin se dedica a descubrir el pasadizo, a intentar ver qué había detrás - de la plaque de fonte "bizarrement accrochée" (40), es decir, a - "démarquer l'ouverture".

Este mismo objeto permanece en primer plano durante el capítulo siguiente, caracterizado en lo que a él respecta por una - constante AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, no total en el sentido que - no hay afirmación explícita seguida de negación igualmente explícita, pero sí parcial. Es un movimiento de OSCILACION, de vaivén, de jugueteo, de escondite, el que evidencia el narrador con respecto a la denominación del objeto:

Ya se ha visto cómo Adelphin desencubre -démasque, no découvre- "une ouverture" que da paso al objeto en estudio en este momento. La primera vez que se le nombra, se le identifica con -- "boyau", en la última frase del capítulo XI. Nada más empezar el capítulo siguiente el narrador trae a la imaginación el objeto -- "égout" considerado en general y su sinónimo "long couloir obscur". Acto seguido una cierta digresión acerca de estos objetos - con el caso concreto de la historia que cuenta y afirma que los - personajes se van arrastrando por un "couloir très bien éclairé". De manera que el juego es el siguiente: Si por una parte el narra

dor acerca "égout" de "couloir obscur" de manera que se tomen como sinónimos, al luego puntualizar sobre la circunstancia de que el "couloir" por el que se mueven los dos amigos está al contrario "très bien éclairé", el lector debe, si emplea la lógica --usual deducir que el objeto presentado por el texto no es en realidad ningún "égout". No se trata pues de ninguna alcantarilla, como podía parecer, sino de una galería bien alumbrada -anterior -mente el texto había apuntado la posibilidad de que el objeto --fuera un pasadizo--.

En esta conclusión se mantiene el narrador cuando acto -seguido repite la palabra "couloir", precedida del artículo definido gracias a lo cual el lector lo identifica con el "couloir -bien éclairé", ya conocido.

Con esta certeza el lector lee que este pasillo o gale -ría termina en un pozo "puits", palabra que se repite tres veces. Entretanto, la descripción del pozo vuelve a traer a la imaginación --"relents nauxéux"-- la otra alternativa según la cual se -tratase efectivamente de una alcantarilla. Hasta que finalmente-tras la última aparición de la palabra "puits" el narrador pun -tualiza --"de cet égout plutôt car c'en était un"-- (44).

No se trata efectivamente de AUTODESTRUCCION DEL TEXTO,- pues ésta es la única afirmación explícita, pero la OSCILACION -es evidente, continuada y machacona y además con ella va entrela zada otra:

CAPITULO XII

=====

"Fabre, dans ses ouvrages si souvent décriés et tant jamais bien compris, -- peint le cancrelet en ces termes:

-C'est un sale bestiau qui pond au printemps et se reproduit dans les égouts".-

Il n'a pas tort. La preuve en est que les longs couloirs obscurs sont pleins de cancrelats. O'ailleurs, le couloir où rampaient actuellement Adelphin et son séide était très bien éclairé, de qui les empêchait de se rendre compte de l'exactitude remarquable de l'observation de Fabre. Mais il ne faut pas se faire d'illusions: Fabre ne se trompe jamais. Tous les biologistes s'accordent à reconnaître la justesse de ses observations, sauf ceux qui ne sont pas d'accord avec lui, et ils sont légion.

Le couloir aboutissait à un puits -- profond d'où montaient avec une brume -- humide et tiède, des rélents nauséux.- Des barreaux de fer gluants et rouillés scellés dans la paroi, offraient un passage à l'audacieux qui, muni d'alcool de mente Ricquès, voulait vérifier la conformité de la carte de géologie de Srauder et Vivien de Saint-Martin à la nature du sol percé par ce puits.

Les deux hommes s'engagèrent hardiment vers le haut car ils commençaient à se dégonfler. Comme ils soulevaient la plaque de fonte limitant l'orifice extérieur du puits -- de cet égout, car c'en était un- ils..." (43-44).

La OSCILACION anteriormente citada lleva entrelazada otra, otras dos:

Una en relación directa con el objeto nombrado y que colabora en la elección o rechazo de su identificación con "égout". Es el objeto "cancrelat" tan pronto traído a la imaginación como barrido de ella. Al principio del párrafo del lector imagina a -- los personajes poco menos que rodeados de cucarachas y el males -- tar desaparece con la aparición de la luz, dado que estos animales y la iluminación son incompatibles según el narrador. En qué situación queda esto cuando más tarde se afirma explícitamente -- que se trata de alcantarilla?. El narrador no toma posición. Probablemente porque no le interesa en absoluto la solución concreta final sino la desorientación, la OSCILACION intermedia, la fusión de los objetos en uno.

La otra OSCILACION entrelazada se refiere al tal Fabre, y la digresión en cuestión sí que no tiene nada que ver con el desarrollo episódico. Evidentemente no interesa --no tiene otra finalidad-- más que la de crear desorientación. No es sino producto directo de la OSCILACION.

En esta digresión -- que fundamentalmente colabora a la -- eclosión de la OSCILACION-- está instalado el eje mayor AUTODESTRUCCION DEL TEXTO que es el punto culminante de esta línea, de -- este nervio de la descripción: por una parte todos los biólogos -- concuerdan con él y por otra la inmensa mayoría está en desacuerdo.

Otro eje ya conocido puede considerarse presente en la cita anterior según el cual, si su presencia se acepta, los personajes por un momento son globos. Se trata del eje FUSION DE LOS TRES REINOS ("Les deux hommes s'engagèrent hardiment vers le haut car ils commençaient à se dégonfler") que puede ser rechazado al tomar "dégonfler" solamente en sentido de "fatiguer".

La manera que tienen Sérafinio y el Conde de terminar su paseo subterráneo está orientada hacia el eje ATAQUES A LA NORMA al salir de la alcantarilla toman el autobús, pero directamente:

"S'accrochant au pont arrière, Adel --
phin disparut aux yeux de Sérafine qui
attendit l'autobus suivant. A la minu-
te même où ses genoux cagneux ense --
rraient les deux bras du pont arrière".
(45).

Y no es tan absurdo --en el texto-- que las rodillas ten --
gan importancia fundamental a la hora de tenerse que sujetar, --
pues el objeto automóvil que transporta a los personajes --auto --
bús--, es mitad autobús, mitad caballo. Nuevo objeto imaginario --
creado por la actividad subyacente del eje FUSION DE LOS TRES --
REINOS:

"Comme l'autobus arrivait devant chez-
Adelphin, Sérafinio agrippa un pavé --
qui dépassait et laissa filer sa montu-
re" (47).

No es desestimable anotar aunque la cuestión sea marginal que en este caso es Sérafinio el objeto-personaje presentado como cabalgante, faceta que hasta ahora ha correspondido principal-
mente al Conde.

Y si en este caso es el autobús el objeto que participa--
de la naturaleza de caballo, el coche de turismo, participando --
también del eje FUSION DE LOS TRES REINOS, actúa como un pájaro-
quizá, puede que como un "coucou", --fusión ya conocida, en todo-
caso como un objeto volante.

"Il se baissa légèrement pour éviter --
une voiture des quatre-saisons qui suivait
l'autobus à quelques décimètres, se mit
enfin debout, et d'un air parfaitement
naturel, sonna à la grille de l'hôtel-
du Comte" (47).

Nótese la presencia entrelazada del eje EXACTITUD o PUNTI-
LLOSISMO (à quelques décimètres).

Los ejes VIOLENCIA y SUPERLATIVIDAD afloran también en es-
te panorama, precedidos de otra fugaz aparición del eje EXACTITUD:

"A la minute même où ses genoux cagneux
enserraient les deux bras du pont arriè-
re, une sourde détonation rétentit et -
un courant d'air irrésistible chassa --
vers le ciel une trombe d'eau d'égout,-
entraînée sans doute par quelque révo-
lin venturique. L'hôtel de la Pyssenlied
venait de sauter. Mais l'autobus était-
passé". (45).

CAPITULO XIII

=====

Adelphin, que había llegado antes espera a su amigo en la biblioteca, y el texto brinda seguidamente la descripción de la-
 vestimenta -segunda descripción de la vestimenta del Conde-. En-
 este momento no es desdeñable aplicar un poco la perspectiva his-
 tórica. En 1943 una bata de caballero "d'un rose saumon délicat,
 bordée d'un galon vert bouteille" es un objeto consciente y vo-
 luntariamente orientado hacia el eje ATAQUES A LA NORMA, vía ES-
 NOBISMO.

La descripción del personaje-objeto que espera a Sérafi -
 nio se presenta fumando una "pipe de navy-out arrosé d'huile de-
 colza". Objeto de fumador que por su primer componente, navy-out
 entra dentro de los objetos no existentes en la confrontación --
 con la realidad común -no existe tal tipo de objeto, tal objeto-
 considerado en su esfera de mayor generalidad, no existe tal ob-
 jeto mental-.

Por ello debe quedar alineado junto a béri-béri, lingas,-
 République d'Andorre, y está orientado sobre el eje de la NO-REA-
 LIDAD CONSCIENTE. Por su significante parece estar indicando --
 otro momento de intromisión de lo exótico en el ambiente supues-
 tamente cotidiano -tal ambiente sería el americano y no el in --
 glés como se desprende de los trabajos biográficos publicados so-
 bre Vian.

Quizá fuese ir demasiado lejos pero nada lo impide, el --
 considerar este objeto, por su significante "navy" directamente-

orientado sobre el tema VIAJE -por mar en este caso-, según el -
cual el personaje-objeto descrito sería asimilable a cierto nave-
gante, a cierto marino. En cuanto al segundo componente del obje-
to de fumador nombrado por el texto, "arrosé d'huile de colza",-
éste está orientado hacia el eje ATAQUES A LA NORMA. Tal tipo de
aceite existe como significante en la lengua francesa, designan-
do cierto aceite que sirve para el alumbrado o el engrase. Pero-
el navy-cut empapado en este líquido no es objeto en modo alguno
propio, en la experiencia común, para ser fumado.

La intención es pues la de DESORIENTAR al lector que in-
tente leer al pie de la letra y la de en cambio ORIENTAR LA lec-
tura hacia el texto exclusivamente, hacia la realidad imaginaria
extravagante, desprovista de sentido en un primer contacto.

La descripción se posa acto seguido sobre un objeto conec-
tado con los objetos alimenticios: "Un carafon de whisky -ameri-
canismo aceptado- aux trois quarts plein..." Y deja traslucir el
eje SUPERLATIVIDAD EN su aspecto cuantitativo, SUPERLATIVIDAD ar-
ticulada en ATAQUES A LA NORMA.

Objeto que considerado en conjunto actúa como anteceden-
te de una acción orientada sobre el eje ATAQUES A LA LOGICA ESTI-
LISTICA:

"Un carafon de whisky aux trois quarts
plein, deux verres, un sceau de glace-
retinrent les regards de Sérfinio.
-Peux-tu me faire donner un verre --
d'eau? dit-il en essuyant discrètement
son nez sur sa manche". (48).

El personaje-objeto Sérfinio vuelve a poner de manifies-
to mediante la acción ese eje de la SEXUALIDAD SUPERLATIVA sobre
el que está orientado. Tomando en otro sentido la respuesta del-
Conde: "Assieds-toi et fais comme chez toi",

il s'assit, se masturba quelques ins -
tants, et se releva pour boire d'un --

trait le verre d'eau glacé (nuevamente la SUPERLATIVIDAD), que lui tendait Du noeud". (48).

De nuevo el objeto desconocido -barbarin- es el central en la situación, no porque el narrador le enfoque directamente - haciéndole sobresalir por ello del resto, sino porque de nuevo - la situación en sí, el resto de los objetos, queda subordinado a él. En particular, de nuevo su ausencia produce la oscuridad física.

Para conservar el orden de aparición en escena, lo primero que se hace constar es la ignorancia de su naturaleza:

"Adelphin ne dit pas un mot. Il fouilla dans sa poche droite et tendit un petit objet à Sérafinio.
-Sacré nom de Dieu! haleta Sérafinio - (SUPERLATIVIDAD). Tu l'as enfin?
Qu'est-ce que c'est?. (48).

DE la narración se desprende que un ladrón ha entrado en la habitación, y se lo ha llevado, o al menos lo ha intentado:

-Foutu con! dit Adelphin. C'est le ...

Y no llega a nombrarlo. Sigue la escena de VIOLENCIA:

"Une détonation retentit et la belle - lui coupe la parole au ras des lèvres.
-Vite!... cria-t-il-. La fenêtre ... (49).

tras la cual el narrador constata:

"Une nuit opaque s'appesantissait sur toutes choses" (49),

De la experiencia anterior tenida con el Barbarin se deduce que éste no está, y su ausencia se considera la causa de la falta de luz. Tanto más cuanto que el narrador se abstiene de citar otra causa más visible.

Si no está y la oscuridad se ha instalado en la escena es que el barbarin ha sido robado en la anterior escena de violencia.

Une nuit opaque s'appesantissait sur toutes choses. Penchés à la fenêtre — ils virent vaguement une ombre disparaître, escalader le mur et se perdre dans la rue...
—C'est le barbarin... termina Adelphin en se rasseyant tandis que le jour — illuminait à nouveau la pièce". (49).

Tal como continúa el texto parece ser que no es ya la propia presencia del objeto lo que determina la iluminación o la oscuridad, sino que sólo el hecho de que su nombre sea pronunciado es capaz de originar el cambio físico: La palabra en sí independiente del objeto nombrado —el referente— tiene pues entidad propia.

La palabra silenciada ha originado la oscuridad y, pronunciada ha hecho que la luz de nuevo brille.

Ante esta doble perspectiva viene a instalarse el movimiento o antes llamado eje de la OSCILACION:

El lector recuerda sin duda el quejido de Adelphin en casa de Pyssenlied, escrito en mayúsculas "On m'a volé mon BARBARIN FOURCHU!" (37) y poco después la preocupación expresada en "Qui m'a volé le barbarin?" (39).

El barbarin ha sido robado ya que el narrador no ha venido a desmentir al personaje, pero la afirmación que va a ser, si no destruída al menos modificada con aparente destrucción. Va a sufrir un movimiento de OSCILACION.

Si Adelphin acaba de ofrecérselo a Sérafinio aunque éste no haya llegado a cogerlo, es que el barbarin no había sido robado. A esta posibilidad se refiere el diálogo que hace gala al mismo tiempo de cierto ATAQUE A LA LOGICA usual:

- C'est le barbarin ... (...)
 -Où était-il?
 -Dans la poche de mon costume de tous les jours.
 -Ce que je n'arrive pas à comprendre, - dit Sérafinio, c'est comment le voleur a eu le temps de te le prendre la-bàs, et de revenir avant nous pour le mettre dans ta poche de tous les jours...
 -Moi non plus, dit Adelphin.
 -Alors, peut-être l'avais-tu alissé dans ta poche ici? (50).

Ahora bien, la autoridad del personaje reparece contra viento y marea, y el lector está obligado a aceptar el robo contra las objeciones de Sérafinio -y contra la anterior evidencia:

- Quelle importance?, soupira Adelphin. - Le fait subsiste: on m'a volé le Barbarin.
 -Mais puisque tu l'as!...
 -J'ai dit: on m'a volé". C'est un subjonctif ricana Adelphin.
 -Excuse-moi. Et Sérafinio rugit" (50).

El lector acepta todo: Que exista el robo. Que la existencia de éste se fundamenta en la palabra pronunciada por Adelphin: Que "On m'a volé" sea un subjuntivo.

Diálogo totalmente absurdo si se le pone en relación con la correspondiente situación referencial. Pero diálogo correcto si "se refiere" a una cosa no nombrada:

Parece como si Adelphin conociese la naturaleza de una obra literaria, hasta en los últimos laberintos y se complaciese, contagiado por la energía de su amigo, en exponerlos a bocajarro: De su palabra depende evidentemente la realidad de la situación creada. Realidad imaginaria que no concuerda (le fait subsiste; on m'a volé le barbarin) con la evidencia (Mais puisque tu l'as) realidad

imaginaria fundamentada sobre un lenguaje dislocado (J'ai dit on m'a volé. C'est un subjonctif).

Este paréntesis aparte, el movimiento de OSCILACION continúa:

Después de que Adelphin se ha impuesto gracias a su subjuntivo, después que Sérafinio ha enrojecido de ignorancia, el diálogo continúa y Adelphin, -quizá dejando de soñar- recuérdese que cuando los dos amigos se conocieron el Conde iba soñando: -- "Adelphin marchait rêveusement, le regard per^{du} vers les loins -- tains céruléens où naissent et meurent les espoirs de retour" -- cuando se tropezó con el cuerpo de Sérafinio -Adelphin, quizá de jando de soñar, vuelve a la realidad, a la localización del barbarin y pronuncia estas palabras:

"-Rends-moi le barbarin" (50).

Con lo cual -movimiento de OSCILACION- el lector rechaza el robo y acepta la presencia.

Y continúa el diálogo:

"-Voilà! dit Sérafinio en le lui tendant el et sa main était vide!..(50)

Se insiste sobre la presencia. El narrador, autoridad suprema, interviene y hace oscilar de nuevo la opinión del lector en sentido contrario, Adelphin tenía razón, -era subjuntivo.

El movimiento de OSCILACION termina en el preciso instante en que se deja ver cierta FUSION anteriormente iniciada, entre los dos personajes.

Por una parte Adelphin queda descrito en conexión con el eje VIOLENCIA y por otra, más importante, Sérafinio queda afectado directamente por la desaparición del barbarin. Esto es: en principio el afectado es Adelphin, poseedor del objeto en cuestión; es él quien en principio exclama "On m'a volé mon BARBARIN FOURCHU!" y quien en alguna otra ocasión emplea el posesivo o el

personal dativo "on m'a volé". La situación hasta el momento está clara; pero en este instante en que se da por terminado el movimiento de OSCILACION, Adelphin pronuncia una frase neutra: -- "Tu vois bien qu'on l'a volé, crétin!" (50) a la que sigue, haciendo eco, la afirmación de Sérafinio: "On me l'a volé... murmura Sérafinio. Et il s'évanouit". (50), dativo en el cual coinciden ambos personajes como si ambos hubiesen sufrido a la vez la misma pérdida, como si ambos fuesen el mismo:

-Tu vois bien qu'on l'a volé, crétin!,
dit froidement le Comte en déchargeant
un revolver sur Sérafinio. Comme il -
tirait mal, l'autre ne s'en aperçut -
pas, et le Comte se calma. (50).

Nótese que la VIOLENCIA en Adelphin no es enérgica y desbordante como en Sérafinio sino pausada y distante.

La última frase del capítulo tras de nuevo la OSCILACION y a la frase antes pronunciada por el narrador "et sa main était-vide", hace eco la que cierra el capítulo, también boca del narrador:

-Tu deviens trop nerveux, marmotte le-
Comte en remassant le barbarin sur le
fauteuil de son ami, où il avait glissé
sé pendant que l'inconnu tirait".
(50).

Si la intervención del narrador hubiese sido única la cuestión habría quedado zanjada. Al ser dos y opuestas, la OSCILACION permanece, como permanece el misterio con respecto a la naturaleza del barbarin.

De este objeto desconocido poco se sabe aún: que es de pequeño tamaño, que su presencia y ausencia va conectada con la presencia o ausencia de la luz -con la comprensión o con la incompre-

sión -, y que su significante está muy próximo al de Barbarie, lo cual hace pensar que está indirectamente conectado con los ejes - EXOTISMO, lejanía; VIOLENCIA, rudeza; falta de cultura, CONOCIMIENTO.

En el Capítulo XIV, hacia su parte central, hay una frase pronunciada por Adelphin que marca el nuevo rumbo que tomará el relato: "Il faut en finir avec cette bande". En efecto, el relato va a tomar un cariz policíaco como ya lo anticipa el título "La Rescousse".

CAPITULO XIV
=====

El se inicia con la atribución de una nueva nota constitutiva del barbarín, y con un comentario al respecto, que en este análisis puede ser de suma importancia:

Adelphin hace constar que el barbarin es falso. Esto por una parte; y por otra, consecuencia lógica derivada de lo anterior, se deriva cierta postura de indiferencia con respecto a él:

-D'ailleurs, conclut Adelphin quelques minutes plus tard tandis que Sérafinio buvait cette fois, un plein verre de whisky pour se remettre, le barbarin est faux. Aussi, tu vois que ça n'a aucune importance". (51).

Postura de INDIFERENCIA notable en sí por lo que respecta al contraste que representa para con el "tono" general del relato (presencia de la disforia frente a la euforia general), y notable también porque articula un eje ya conocido, el llamado ATAQUES A LA LOGICA, y el llamado ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA.- Sin que llegue a producirse AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, el choque es evidente pues lo que ahora se afirma no ser en absoluto importante ha sido causa del gran despliegue de actividad anterior y de la preocupación de los personajes, transmitida a través de -- ellos, al lector.

Por otra parte cierto razonamiento lógico queda desbaratado con la frase "aussi, tu vois que ça n'a aucune importance": - O bien, es efectivamente falso en cuyo caso la anterior preocupación es absurda

("Qui m'a volé le barbarin?
Ce n'est pas moi, dit Sérafinio in --
quiet car la figure du Comte à cet --
instant était épouvantable à voir, et

des rugissements indistincts grondaient dans sa trachée") (40); o bien Esto, o bien la frase en cuestión no ha de ser tomada en consideración, - presa de un nuevo movimiento de OSCILACION, por el momento ausente.

La conclusión que de Esto se desprende es que reaparece - una articulación del eje ATAQUES A LA LOGICA, llamada FUSION DE-CONTRARIOS: A Adelphin le interesa en grado sumo el barbarin y - no le otorga importancia alguna a la vez.

Nótese que ~~al~~ principio de este capítulo reaparece el -- eje SUPERLATIVIDAD: Sérafinio bebfa "un plein verre de whisky".

Personaje-objeto que aparece de nuevo como inseparable no sólo del eje SUPERLATIVIDAD, sino también del eje SEXUALIDAD: -- después de beber el whisky y aceptando la invitación de Adelphin Sérafinio hace compañía a Dñeud durante algunos instantes en la-habitación contigua.

Es importante tanto la exclamación de Sérafinio de vuelta al salón porque, por contraste representa la valorización positiva otorgada al ESNOBISMO; como la descripción que el narrador da del personaje-objeto que vuelve. Con respecto a lo primero:

-Quelle brute, ton Duneud, dit-il avec
humeur.
Un caleçon de soixante-seize francs!
(52).

Con respecto a lo segundo:

"Il était vexé d'avoir vu la barbarie-
de sa nature céder au froid positivisme
d'un simple maître d'hôtel" (52).

Barbarie está valorizado positivamente. Por otra parte, - en comparación con la frase anterior, a barbarie, palabra hasta-

ahora de contornos muy desdibujados, se le debe negar en el texto uno de sus significados posibles en la lengua: por oposición a "brute" vía ESNOBISMO parece quedar privada de su posible significado "falta de cultura" o "grosería". Por otra parte, por su otra oposición a "froid positivisme" parece considerarse como casi sinónimo de "despliegue de energía", VIOLENCIA. Por exceso de vitalidad, SUPERLATIVIDAD casi descarnada acepciones éstas valorizadas también positivamente.

Acto seguido, Adelphin pronuncia la frase ya conocida -

"C'est pas tout ça, "il faut en finir avec cette bande", coge el teléfono -

"fleurdelysé", como la tapa interna de la chimenea de la Pyssenlied: ATAQUES A LA NORMA vía ESNOBISMO en los objetos familiares al Conde, en los objetos que forman su casa-, y marca un número que apunta directamente al eje SUPERLATIVIDAD NUMERICA "qui ne comportait pas moins de onze chiffres", y a través de él hacia el eje NO-REALIDAD.

Reforzando los ejes ATAQUES A LA NORMA, ESNOBISMO y NO-REALIDAD aparece otra característica del teléfono: el "récepteur fleurdelysé" "se balançait au bout de son cordon de soie rouge".

El Conde, con gran naturalidad (SUPERLATIVIDAD), entra en contacto con la policía, esbozada en un nuevo personaje, "Le-Major":

-Allô! dit-il. La police? Donnez-moi le Major". (52); mientras que el otro

personaje, Sérafinio, hace igualmente gala del mismo eje SUPERLATIVIDAD, pero orientado en conexión con SEXUALIDAD:

"Et tandis que, sur les traits de Sérafinio Alvaraide se peignaient tous les signes d'une béatitude plus-qu-parfaite, le Comte engagea une conversation volubile avec son invisible interlocuteur" (52).

CAPITULO XV

=====

Y así es como el lector llega al Capítulo XV, íntegramente dedicado a la descripción del objeto-personaje "Le Major".

Contrariamente a las anteriores descripciones de personajes, ésta en su primera parte, que es la más amplia, está constituida por una retrovisión: el narrador se extiende largamente sobre lo que se podría llamar la genealogía del personaje, o su origen. Como nota en cierto modo al margen del objetivo principal se puede hacer constar que es la tercera vez que el narrador se vuelve hacia el pasado: La primera fué al principio del segundo capítulo "Platon, dans un pamphlet réseté fameux paru vers 1792...";- la segunda, en el capítulo XI "La plaque de fonte fleurdelysée - destinée à emmagasiner la chaleur des brasiers oncques allumés - dans le vaisseau nâirci..."

Como nota igualmente al margen se insinúa la observación - siguiente: Por el momento, cada una de estas visiones retrospectivas, cada una de estas inmersiones en el pasado, tiene lugar en cada una de las tres partes en que por ahora se va dividiendo el relato en su desarrollo episódico-lineal: La primera en esa primera parte formada por los cinco primeros capítulos, en la que episódicamente todo gira en torno al único personaje, Adelphin, y en la que desde un punto de vista semántico-estilístico todo viene a -- conformar cierto gran semema compuesto cuyos temas principaels -- serían disponibilidad (articulando el eje QUERER NO-QUERER), y a-

la vez el eje pasado-futuro), y euforia (articulando el eje euforia-disforia). Gran eje por otra parte corporeizado en el tema de "la toilette".

La segunda inmersión en el pasado tiene lugar en la segunda parte del relato, episódicamente constituida por la estancia de dos -ya dos personajes- en la casa de la Pyssenlied (personaje secundario y accidental), es decir, temáticamente representada por el tema de "la fiesta". Segunda parte equivalente a otro gran semema construido fundamentalmente sobre los ejes Ignorancia-Conocimiento, Realidad-No-realidad.

Esta tercera inmersión en el pasado tiene lugar cuando el ~~relato~~ se abre hacia una nueva faceta -así es de esperar, el texto lo ha anunciado-, que a nivel episódico se anuncia policíaca, quizá aprehensible en el tema de la "persecución".

Vamos: Capítulo XV "Le Major".

El primer párrafo está orientado directa y repetidamente -hacia el eje VIOLENCIA y hacia el eje NO-REALIDAD, que permanecen entremezclados a lo largo de una página que forma la primera parte de este capítulo, a su vez dividido en tres.

El narrador pone ante la imaginación del lector cierta escena de tipo guerrero, histórica según la manera que queda presentada pero cuya adecuación a la realidad el lector no puede comprobar en la que intervienen elementos manifiestamente inadecuados a la realidad objetiva, es decir, inexistentes. El análisis detallado hará aparecer los ejes semánticos que componen esta parte retros-pectiva del capítulo:

"Le 7 janvier 1464, (EXACTITUD, PUNTI-
LLOSISMO), le petit village de Saint-Martin-
de-Saignant (ADECUACION A LA REALIDAD? -
CONTESTACION EN SUSPENSO) ~~se~~-fut attaqué
par un parti de mercenaires révoltés. --
(VIOLENCIA acumulada, tres veces) ACCION
TODA ELLA CUYA CONFORMIDAD CON LA REALI-
DAD HISTORICA QUEDA EN SUSPENSO (eje NO-
REALIDAD).

"La troupe, composée d'un baron en-banque route (A-NORMALIDAD, ATAQUES A-LA LOGICA), d'un ancien chevalier de -Jarretiére, de sept reîtres suisses et de onze godons (SIGNIFICANTE INEXISTENTE en la lengua) coiffés du traditionnel plat à barbe (FUNCIONALIDAD DISLOCADA, ya que, sea lo que sea estos godons, las bacías de barbero funcionan como sombreros, ATAQUES A LA LOGICA), -allait franchir la ponceau qui enjambe le riviére coquette, blanche en amont et rouge en aval, qui a donné son nom à l'endroit.

-Le Saignant (ADECUACION a cierta realidad, leyenda etc, inconfortable). -- Lorsqu'une manière de froband, vêtu de cuir et armé pour tout potage d'une -queue de bœuf fraîchement abattu, -- (VIOLENCIA, A-NORMALIDAD), surgit inopinément d'entre les arbres et se mit à vous abattre les soldats de si bon -cœur que la débandade commença." (VIOLENCIA, SUPERLATIVIDAD).

Il les poursuivait, et comme ils ré-fluaient en désordre, les précipita -- dans la riviére un à un -sauf les cadavres- jusqu'à ce que tous y fussent pas-sés. (VIOLENCIA, SUPERLATIVIDAD, ATAQUES A LA LOGICA POR LOGICA A ULTRANZA). (53-54).

Como resumen, el párrafo está orientado hacia dos centros principalmente: Hacia la violencia superlativa, o superlatividad violenta, corporeizada en los objetos-personaje; y hacia la no -realidad de los objetos y acciones presentados y descritas, cuyo momento máximo corresponde al de la creación del neologismo "godons" (mercenario, soldado irrisorio ostensiblemente i maginario graciosamente estúpido). Hechos, leyendas o imaginaciones, que -funcionan como antecedente con respecto a la segunda parte de este capítulo que trata del nombre, del apellido, del Major:

"Il a j'té l'ost à l'eau! disaient les paysans attrouppés, quand tout était fini, pour dépouiller les morts". (54).

Y tal como no pocas veces ocurre en la sociedad la acción se transforma en sobrenombre, y l'ost à l'eau pasa a Loustaleau. Hay una deformación fonética, hecho en sí no chocante, y por con siguiente deformación aceptable, verosímil. Al pasar a América - se convierte en Loostal O'Connor.

"Le nom lui resta. Déformé par la prononciation chantante de ces enfants du pays landais il devint Loustaleau, -- puis Loustalot. Un ancêtre lointain du Major emporta ce nom aux Amériques et devint Loostal O'Connor --ça chantait plus--". (54).

A la observación cierta, verosímil, de acuerdo con la - realidad, no sólo de cierta abundancia de O'Connor en los patrimonios anglosajones sino de cierta tipificación en este apellidado -como el Dupont o el González-, el narrador viene a añadir una causa totalmente desplazada, ridícula: "ça chantait plus".

Hay pues una serie de datos coincidentes con la realidad-común como son el proceso de creación de un nombre propio apellido o sobrenombre-; el carácter cantarín de la pronunciación regional francesa y el apellido de O'Connor. Ahora bien. Un procedimiento interviene, de una manera de trabar estos datos de manera que el proceso de la lectura parezca lo más insólito y sorprendente, lo más estafalario y a-normal. Es una trabazón causal -- falsa o errónea. Un despropósito causal: ça chantait plus.

Hay pues ATAQUES A LA LOGICA a través de la NORMA RIDICULIZADA, a través de CAUSALIDAD ERRÓNEA- voluntariamente errónea.

Por otra parte Les Amériques, en plural además evidencia-

la presencia de otro eje ya conocido: el EXOTISMO; reforzado por el trayecto implícito del propio nombre, que, si su presencia se admite -imaginariamente- en América, presencia necesaria para -- que haya tenido lugar el contagio o la deformación, es porque el nombre en cuestión ha viajado previamente desde su lugar de origen, Irlanda.

"Bref, le Major s'appelait Jacques. -- Jacques Loostalo, bien entendu". (54 - 55).

Por un momento se dispone del referente extratextual: el Major, Jacques Loustalot. ¿Y tiene ello algún valor?. Al menos el de confirmar una de las actividades subyacentes al texto que podría llamarse la evidenciación del proceso de creación de objetos. El propio texto a través de hasta ahora llamado eje NO-REALIDAD muestra su equilibrio indiferente su balanceo entre la realidad común y la imaginaria.

No es ésta una confirmación total pero sí un ejemplo -- palpable. Es decir, en este caso comprobable, quizá el único en esta obra, tal eje está realmente presente. Lo cual no hace que el ejemplo sea extensible a todos los casos pero sí parece permitir el mantenimiento de la hipótesis, e incluso corroborarlo parcialmente.

Y así se llega a la tercera parte del capítulo, a la verdadera descripción del personaje.

Descripción que lo primero que hace intervenir es cierto objeto en principio ajeno a la persona: son las tarjetas de visita que empleaba Loostalo, que, en conflicto con la NORMA social-real, llevan otro nombre. Pero ellas no sólo evidencian este ATA QUE A LA LOGICA, al representar otro nombre, sino que la propia sustitución de nombres está a su vez orientada hacia el mismo -- eje: el nombre que representan es mucho más vulgar. Hay pues con

travención a una segunda norma social bastante habitual que es - la de engrandecer el propio apellido, porque Lãostalo "employait des cartes de visite au nom de Jean Dupont".

Después de esta serie de ATAQUES el texto continúa, con - otro: "mais il les avait volées", frase con doble valor, frase - intermedia y orientada tanto a lo anteriormente dicho como a lo - que está por venir. Con respecto a lo anterior, remata la presen - cia del eje ATAQUES A LA LOGICA, ATAQUES A LA NORMA social, que - hasta ahora corren paralelo. Con respecto a lo siguiente, a tra - vés de la EXACTITUD o PUNTUALIZACION PUNTILLOSA -a través del so - brepasamiento de la lógica por medios sumamente lógicos- por la - aplicación ataca de nuevo a la lógica pero en su propio terreno.

Es decir, denuncia una falta de lógica real a través de - una falta de lógica en la norma social: "Mais il les avait volées. Saissies plutôt puisqu'il appartenait à la police". La frase en - su contexto acepta la norma usual, el narrador se corrige.

Continúa la descripción del personaje, él y el narrador - explica en qué modo su personaje es un policía:

"...Il appartenait à la police. Hrs - cadre, comme de juste. Une sorte de de - tective privé, muni des pouvoirs d'un - commissaire multiplicationnaire de la - Police Judiciaire". (55).

Es un policía y no es un policía, a la vez. Tipo al que la televisión -americana- tiene acostumbrados a los espectadores - actuales.

Lo interesante aquí es ver cómo este tipo surge de dos -- ejes conocidos: SUPERLATIVIDAD, NO-REALIDAD, y de nuevo eje INDI - VIDUALISMO, que puede ser considerado junto con el conocido eje - ESNOBISMO como derivados de l eje fundamental SUPERLATIVIDAD:

La descripción avanza y continúa evidenciando los ejes - SUPERLATIVIDAD y ATAQUES A LA NORMA. Al final de la descripción-

el narrador trae a la memoria los ejes VIOLENCIA, y FUSION DE LOS TRES REINOS:

"Au physique, c'était un beau type de -- crétin, le front bas, le poil hirsute, -- l'oeil torve et l'autre en verre, un -- rictus satanique déformant les lèvres -- minces. Il s'habillait long, portait -- toutes ses dents et professait un amour immodéré du gros rouge.

Quant au moral, nous aserons dire -- que la lave du feu central paraissait -- froide à côté du brasier bouillonnant -- de ses pensées géniales. Mais il disait rarement ce qu'il pensait.

Pour conclure, il était vierge et -- pratiquait le jiu-jitsu- le judo, comme on dit maintenant%. (55).

Si esta descripción en las líneas o nervios fundamentales que la mantienen es fiel a la realidad exterior al texto, a la -- realidad común (l'oeil torve et l'autre en verre... il professait un amour immodéré du gros rouge) y si en algunos detalles la fide lidad es palpable, dado el estado algo avanzado del estudio de es ta obra se advierte al momento la posibilidad de que el relato no esté destinado a relatar, cierto tipo de realidad existente y ob- jetiva. Si la realidad tal cual en algún momento tiene cabida en- la obra sin previa de-formación es porque se acopla perfectamente, dada su naturaleza, a la naturaleza de la obra, o por lo menos, a alguno de sus aspectos dominantes.

Es curioso en este sentido ver el paralelismo entre la des cripción del Major y ~~de~~ la de Séraphinio. Tanto que las dos últi- mas líneas pueden leerse como línea de marcatoria entre ambos per sonajes --como advertencia en el sentido de que la VIOLENCIA en el último presentado no se presente articulada en SEXUALIDAD --perso- najes por lo demás- hasta el momento sumamente cercanos.

CAPITULO XVI

=====

El Major, una vez descrito entra a formar parte del relato, entra en la acción, y así considerado en "actualidad", la primera descripción que de él brinda el narrador, que corresponde a la primera frase del capítulo XVI, le presenta orientado directamente hacia el eje EXOTISMO y a través de él o por encima, hacia el eje NO-REALIDAD: El exotismo aflora principalmente en dos significantes, los empleados para nombrar el asiento en el que el personaje-objeto se encuentra embutido y que es "club" y el empleado para nombrar la marca de cigarrillos que el personaje-objeto fuma en el momento de su descripción Gold "Flake".

Nueva contestación dejada en suspenso cuando el lector se pregunta si dicha marca es conforme a la realidad, si es totalmente imaginaria o si, mitad y mitad, corresponde quizá al resultado de cierta deformación, de cierto proceso de deformación-elaborado a parte del significante inglés conocido "corn flakes".

"Le Major, renversé mollement dans un profond club en cuir, un grand verre de whisky à la main, grillait une Gold Flake avec négligence, tout en écoutant d'une oreille aiguë le récit du Comte Adelphe". (57).

Evidente y repetida es también la presencia del eje SUPERLATIVIDAD en esta descripción. El cual persiste a lo largo del párrafo siguiente, en combinación es decir, en simultaneidad con otro eje ya conocido si bien algo alejado y que tiene la particu

laridad de presentar simultáneamente los dos polos opuestos. Se trata del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO en su articulación APARIENCIAS-REALIDAD:

"Son regard exercé scrutait attentivement la face impassible et sculpturale d'Adelphin, tentant de déchiffrer dans les méandres de sa physionomie les pensées réelles qui couvaient sourdement derrière le frontal du gentilhomme". (57).

La instalación a través por encima, de los ejes nombrados del eje mayor ATAQUES A LA LOGICA ¿no apuntará solapadamente a un posible segundo sentido del relato corporeizado en las "pensées-réelles" de Adelphin?

El ataque a la lógica aparece al mirarla de cerca el relato lineal, ataque por exceso, pues la distinción entre las palabras de Adelphin y sus verdaderos pensamientos es absurda dada la simplicidad de la situación comunicada, anteriormente expresada por el propio Adelphin en la frase "il faut en finir avec cette bande".

Y el ataque a la lógica continúa a lo largo del capítulo, es decir, reaparece después de un paréntesis que contiene el eje SUPERLATIVIDAD entrelazado con el eje SEXUALIDAD, corporeizados-ambos en un nuevo objeto, una "levrette" en el personaje objeto-conocido Sérafinio y en Dunoëud.

Este es el paréntesis:

"Sérafinio, vautre sur un divan, se tenait coi, tout en repoussant les avances d'une levrette de belle taille -- éternuée par les relents de super-mâle-que exalaient de tout ce corps d'homme.

Le valet Dunoëud apparaissait de temps à autre, ombre silencieuse montée sur crêpe; il remplissait les vides et disparaissait d'érechef". (58).

Y ésta es la reaparición del eje ATAQUES A LA LOGICA:

"Lorsque le Comte eut echavé son récit, le Major expectora un mot, un seul, un-commentaire, un résumé. Le mot clé, enfin (sic). Il dit:

- Bon.

Et s'arrêta.

Puis reprit:

-D'ailleurs, il est possible que je me trompe" (58).

El personaje actúa de acuerdo con la descripción que de él dió antes el narrador:

"la lave du feu central paraissait froide à côté du brasier bouillonnant de ses pensées géniales. Mais il disait rarement ce qu'il pensait" (55).

Pero el choque, el desafío a la realidad es evidente: el texto — anuncia la proximidad de una solución y luego la retira. "Bon" de ningún modo puede ser una palabra clave, un resumen.

Que es precisamente lo que el lector necesita. Aparte del juego estilístico conocido consistente en provocar cierta ansiedad o curiosidad, dejando de lado la "función conativa" fuertemente marcada en este pasaje, éste en su totalidad, considerado en su conjunto, se muestra como resultado evidente de la actividad subterránea del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, instalado en el texto en más de un nivel.

La lectura más superficial, ayudada por los títulos de los capítulos "La Rescousse", "Résumé", "Plan", "Pièges", etc, y con la vista indefectiblemente posada en el futuro admite la correspondencia entre el título a cuyo amparo se desarrolla esta escena que es "Résumé" y las cuatro palabras pronunciadas por el Major.— Dicha lectura supone que tales palabras en boca del personaje-objeto son indicio de cierta hipótesis que por el momento el narrador juzga oportuno mantener callada.

La hipótesis como tal estaría a mitad de camino entre los dos polos IGNORANCIA y CONOCIMIENTO, el lector sería el "objeto"-portador del polo IGNORANCIA, y el "objeto" narrador lo sería del polo CONOCIMIENTO.

El lector en este caso no tendría más que confiar.

Pero la lectura que, a medida que el relato se va desplegando, va revisando los anteriores a partir de los datos nuevos, la lectura que a cada paso se va haciendo su propio resumen para una vez elaborado proyectarlo hacia el futuro, es la que más necesita que el contenido del capítulo sea fiel al enunciado "Résumé".

Ahora bien, esta lectura no encuentra tal resumen. Y el primer responsable de este dejar al lector "sur sa faim" es el propio narrador que da por supuesto cierto CONOCIMIENTO que en realidad es IGNORANCIA. Se trata del final del primer párrafo -- "tout en écoutant d'une oreille aigüe le récit du Comte Adelphe". ¿En qué consiste tal récit? ¿Qué es lo que ha ocurrido realmente?. ¿El barbarin ha sido robado? ¿Es importante el encontrarlo? ¿Se busca el objeto a la banda de ladrones?.

Por último, una lectura atenta ante todo el desarrollo de los ejes semánticos considerará este capítulo directamente orientado hacia el eje que podría llamarse REFLEXIVIDAD, o NARCISISMO según el cual el texto nigma a abrirse en una verdadera palabra-clave, en una verdadera palabra clara. El capítulo en conjunto --narrador y palabras pronunciadas por el Major-- es imagen fiel del propio relato. El texto, reflejado en la palabra "Bon", es como ella banal, sin importancia y sin pretensiones. Pero a la palabra "bon", le siguen ^{de:} "désormais, il est possible que je me trompe". Y la duda, corporeizada en la posibilidad de un doble sentido reforzado en las "pensées réelles qui couvaient sourdement derrière le frontal du gentilhomme" --evidencia también a este nivel la presencia del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO.

El lector en este caso no tendría más que desconfiar.

"Il se leva alors et quitta la pièce.
Il traversa la vestibule.
-Où sont les cabinets? demanda-t-il à -
Dunoëud qui passait". (58).

Frase ésta última paralela a la pronunciada en cierta ocasión por Adelphin "aussi tu vois que ça n'a aucune importance" -- por cuanto que ambas representan una rotura con respecto a las posibles "divagaciones anteriores", una reinstalación del nivel epistólico. El límite que la narración se pone a sí misma para poder quizá conservar su segundo sentido, oculto. Y probablemente, íntimo.

CAPITULO XVII
=====

La complacencia descriptiva se extiende a lo largo de las líneas que forman el capítulo XVII, titulado "plan".

La primera presa es la vestimenta del Major, en armonía - con la anteriormente descrita a propósito de Adelpin.

Elaborada a partir del ESNOBISMO, del INDIVIDUALISMO, de la SUPERLATIVIDAD, por un lado, de los ATAQUES A LA LOGICA, a la NORMA por otro, y posiblemente a partir también de los ejes FUSION DE LOS TRES REINOS Y NO-REALIDAD.

"Il portait ce jour-là, un veston - très large aux épaules, assez long et carrelé de rose et de jaune. Une jolie pièce, d'ailleurs, La patte du faiseur chic avait laissé son empreinte sur le tissu, produisant un effet très original. On eût cru qu'il était sale". (59).

Los primeros ejes evidentes, sólo merecen reflexión los dos últimos.

La elección, la admisión en la obra, del significante -- "Patte", es significativa con respecto a la FUSION DE LOS TRES REINOS. Ciertamente que tal significante existe en la lengua, sinónimo en cuanto a su valor denotativo al significante "main", mano. Que socialmente sea término marcado frente al neutro main, no hace al caso. Lo que sí importa es ver que en la acepción popular-

de pata = main, existe ya el eje FUSION DE REINOS, generador de la figura; y que con toda naturalidad pues este término sin necesidad de de-formación suplementaria toma asiento en la obra, que amorosamente lo hace suyo.

En segundo lugar cabe una interpretación más abstracta de "la patte du faiseur chic avait laissé son empreinte", considerando todo ello como estilo particular y distinguido, desmentido a continuación por el "on eût cru qu'il était sale".

Pero como la mancha en cuestión también puede ser puesta en duda, los dos sentidos pueden coexistir.

"On eût cru qu'il était sale", luego no lo estaba. Pero sí la huella de la mano era tal, el chaquetón estaba realmente sucio. Lo estaba y no lo estaba, a la vez, pues el texto desmiente esta posibilidad a la vez que la afirma -la huella estaba -- "sur le tissu"-.

No hay autodestrucción explícita del texto, hay UNION DE CONTRARIO, que apunta hacia dos vertientes: Una de ellas es la autoconfirmación de la NO-REALIDAD de los objetos descritos. -- Otra, consecuencia de la primera, la provocación en el lector de cierta INDIFERENCIA comparable a la expresada por Adelphin en -- "aussi tu vois que ça n'a aucune importance", INDIFERENCIA POR-INDIFERENCIACION, por no poder establecer ciertos límites que -- identifiquen a cada cosa. Indiferencia causada a fin de cuentas por la presencia del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO.

INDIFERENCIA con respecto a la lectura episódica -que no deja de favorecer la atención hacia un posible segundo modo de leer.

Después de la descripción pausada de la vestimenta, el narrador presenta al Major como jefe de la supuesta patrulla policíaca, e "iconizando" el supuesto carácter del supuesto jefe, el propio texto adopta un ritmo ENERGICO, VIOLENTO, SUPERLATIVO:

"Vous, Alvaraide, dit soudain le Major mettez-vous derrière ce rideau. Vous, Comte, sous ce bahut. Vous, Dunoëud, - allez-vous-en. Et moi, conclut-il, j'en serai très bien là". (59-60).

El narrador recupera la ^{la} palabra para explicar ese "là":

"Il se faufila dans l'entrebâillement d'une vaste armoire qui servait à ranger les rallonges de la table quand il y avait lieu de les y entreposer. L'atmosphère était tendue à se rompre". (60).

El narrador recupera la palabra evidentemente, para explicar ese "là". Pero a partir de "quand" parece como si el texto - se le escapara de entre las manos, en otras palabras, a partir - de ese momento la manera de contar se impone sobre lo contado, - la "forma" aflora a la superficie y domina la situación, la frase se alarga por pura necesidad de actuación de dos ejes semánticos: Uno: PUNTILLOSISMO, EXACTITUD casi técnica y casi imprecisa, a través del cual aflora tímidamente el eje ATAQUES A LA LOGICA por EXCESO, en "quand il y avait lieu de les y entreposer". Otro, y este evidente, ATAQUES A LA LOGICA mediante FUSION DE CONCEPTOS CONCRETO Y ABSTRACTO, con consiguiente creación de un nuevo objeto que apunta directamente al eje NO-REALIDAD: L'atmosphère re était tendue à se rompre (En lo que concierne exclusivamente a la deslexicalización de la metáfora lexicalizada, el procedimiento en sí es posible gracias a la interacción de dos ejes: -- ATAQUES A LA NORMA LINGUISTICA, por sobrepasamiento, = SUPERLATIVIDAD).

Así es que la patrulla policíaca lejos de salir a la busca de... ¿Del barbarin? ¿de la banda? ¿de las dos cosas quizá?, - tiene a bien, bajo la dirección del Major, esconderse en los muebles del salón de Adelpin.

La narración de los hechos continúa y de nuevo la descripción tiende a desprenderse de la narración, y de nuevo, de la -- descripción, tiende a desprenderse la forma del contenido:

He aquí cómo continúa narración-descripción:

"La porte de glace et de fer du vestibule grinça sourdement, et les trois hommes se raidirent dans les cachettes, ce qui eut pour effet de faire frémir le rideau et craquer le bahut. Quant à l'armoire, elle était massive et ne bougea pas plus qu'une souche". (60).

He aquí cómo continúa la descripción, desligándose de la narración, y sostenida exclusivamente por los ejes semánticos:

"Il s'agit d'une souche raisonnablement éloignée de ces régions d'Amérique du Sud où se produisent fréquemment des mouvements de souches consécutifs à des secousses, que d'aucuns nomment sismiques parce qu'on les enregistre dans des sismographes" (60).

Momento éste que viene a confirmar que la "realidad de la obra", la realidad imaginaria en ella descrita lejos de ser previa a su descripción, es derivada de ella, siendo a su vez la descripción la actividad a través de la cual los ejes semánticos actúan:

Se trata, y ésta cita, es sumamente elocuente, de cierta realidad concreta o abstracta, creada a medida, a la medida del universo semántico de la obra, esto es, de su principio organizador.

En efecto, una mirada atenta al párrafo en cuestión descubre tres momentos esenciales de aparición del universo semántico; cada momento explicita un eje; o un nido de ejes:

A partir de la locución "il ne bougea pas plus qu'une souche", frase hecha, estereotipada, y mediando cierto proceso de -- restricción lógica, el narrador, haciendo intervenir el eje del -- PUNTILLOSISMO, puntualiza: se trata de una cepa razonablemente alejada de ciertas regiones propensas a terremotos.

La restricción tiene varias finalidades, conectadas. Por una parte la de "corregir" la impropiedad de la locución aceptada por lo susuario de la lengua francesa como NORMAL. Corrección que se lleva a cabo, y esto es lo fundamental, por medio de una -- aplicación exhaustiva de la propia lógica. Es decir, el PUNTILLOSISMO se convierte en medio cuya finalidad es el SOBREPASAMIENTO-DE LA LOGICA POR EXAGERACION (la SUPERLATIVIDAD funciona a lo lejos). Sobrepasamiento que conlleva también cierto ATAQUE A LA NORMA como se ha visto en un principio, a la NORMA LINGUISTICA y a -- la LOGICA IMPLICITA en dicha norma.

La expresión en apariencia sumamente ingenua y "bienséante" es producto de una intención enrevesada e incluso maquiavélica: -- intención de enrevesar y complicar lo comunmente aceptado como -- unívoco.

"Il ne bougea pas plus qu'une souche". Ahora bien, una -- souche puede moverse en un terremoto. Para que el armario en cuestión pueda pues compararse a una souche, ésta ha de cumplir con -- una condición que es la de estar "razonablemente" alejada..., -- souche pues, particular, individualizada, creada a la medida, a -- la medida del inmovilismo del armario, que es SUPERLATIVO "Il -- s'agit d'une souche raisonnablement...", no de cualquier souche.

Este primer movimiento pues, de EXCESO DE LOGICA, cede al -- paso, por insostenible, por poco visible en la lectura rápida, por su propia naturaleza de antecedente, a un segundo movimiento, a un segundo nido de ejes semánticos, corporeizado en la definición que el narrador ofrece del terremoto. De acuerdo con la caracte --

rística de realidad hecha a la medida, el terremoto, los terremotos son "des mouvements de souches consécutifs à des secousses", explicación detallista (PUNTILLOSISMO), en lo que se refiere a las souches, centro de interés, y totalmente A-NORMAL en cuanto al resto de objetos que según la experiencia común también se mueven en estos casos, objetos ni nombrados, ni aludidos en esta pseudo-definición.

Definición pues, parcial, restrictiva, hecha a la medida.

Si el primer movimiento ataca principalmente a la lengua a través de la locución, el segundo ataca a la propia realidad común, a la experiencia de dicha realidad, y el tercero se centra de nuevo sobre la lengua a través de una denominación: "Des-mouvements de souches consécutifs que d'aucuns nomment sismi --ques parce qu'on les enregistre sur des sismographes".

El procedimiento de este ATAQUE A LA LENGUA es el inverso al antes empleado. Si antes el narrador se proponía corregir al menos aparentemente, un defecto de lógica, ahora actúa a través del error lógico voluntario. Hay en el texto un dislocamiento --desvergonzado y flagrante de la relación causa-efecto.

Lo que no deja de ser curioso es que en el mismo momento en que se produce esta "enormidad lógica", se instala en el texto cierta tranquilidad, cierto apaciguamiento de la tensión antes producida en los dos momentos anteriores de descripción.

Es porque este "parce que" mal empleado, (ATQUES A LA NORMA LOGICO-LINGUISTICA) está enmarcado entre "sismiques" y "Sismographes", palabras unívocas por excelencia.

Tranquilidad ratificada en la línea siguiente: "Bref, l'air moire ne bougea pas" (60).

Bien. El narrador tiene a sus personajes escondidos en sus muebles, a los personajes que forman la patrulla policíaca.-

Una vez escondidos, la puerta del vestíbulo chirría, los hombres se asustan, los muebles exteriorizan ese miedo, salvo el armario escondite del Major, y el lector espera.

La impaciencia será pronto satisfecha, pero sólo aparente mente:

"Dunoëud poussa la porte et introduisit l'Etrangère" (60).

No será totalmente satisfecha porque la aparición del nuevo personaje no está conectada con el hilo de la historia, nada tiene que ver con la búsqueda policíaca que se está dibujando. - Pero su presencia está lejos de ser inútil.

Es un ejemplo máximo de la importancia de los ejes semánticos como sustentadores del discurso. Máximo por tratarse no ya de un simple objeto que "eventualmente" entre a formar parte de la descripción, sino de un personaje, de un personaje-objeto. De un personaje-pretexto.

"L'Etrangère se nommait Amélie Serre-Feuille". Y Amélie ni vuelve a aparecer en la obra ni influencia para nada en los acontecimientos. Todo lo que se le puede conceder es que marca una pausa, un tiempo de descanso con respecto al desarrollo lineal, episódico, de la narración. Descanso posiblemente necesario para que posteriormente la búsqueda se reemprenda con mayor interés, pero momento en sí vacío de contenido anecdótico. Ahora bien, cargado, lleno y rebosante, como el resto de la narración de segundo sentido o sentido semántico-estilístico, que salta a primer plano precisamente por la ausencia de progresión en la anécdota.

La inutilidad con respecto a la lectura episódica viene incluso afirmada por las palabras del Major "heureusement que -- j'ai trouvé ce prétexte pour m'en débarrasser" (64), frase muy posiblemente atribuible al propio narrador; frase transferida a uno de los personajes.

Pero es mejor seguir el orden impuesto por el propio texto sin anticipaciones:

Dénœud poussa la porte et introduisit l'Etrangère.

L'Etrangère se nommait Amélie Serre-Feuille. Son père étant menuisier, elle avait coutume de répondre spirituellement à la question:

-Que fait votre père, Mademoiselle Serre

-Feuille?

-Mon père scie.

Et chacun de s'extasier devant une si charmante repartie.

C'est alors que, sortant de sa cachette, le Major constata qu'il se trouvait en présence d'une inconnue". (60-61).

Dos ejes principalmente afloran en esta narración omniscente:

De la misma manera que media página más arriba la palabra "raisonnablement" era puesta en *vaedette* justamente para a través del contexto quedar privada de su contenido fundamental, es decir de su dosis de "razonabilidad", ahora todo el texto gira en torno de la palabra "spirituellement" desplazando su sentido habitual hacia el polo contrario.

No se trata en este tipo de trabajo de hacer resaltar una antítesis. Se trata de ver qué actividad subterránea la produce. Si "spirituellement" sustituye a estúpidamente, por ejemplo, y si "charmante repartie" figura en vez de tamaña estupidez, también por ejemplo, es porque en este caso el narrador se ha puesto al lado de lo presentado como normativo, es decir, sus palabras vienen a calcar la opinión común, opinión imaginaria representada sobre todo en la palabra "chacun" de la frase "et chacun de s'extasier devant une si charmante repartie". Opinión que el propio contexto revela a través de la ironía y la mofa como justamente opues

ta a la no nombrada por el propio narrador y sostenida por él - como justa.

El lector está pues una vez más ante un ATAQUE A LA NORMA si bien, la confrontación no es directa como en otras ocasiones- sino por mediación de aquello que el propio texto ofrece como - normativo. Y se trata de una norma no ya lingüística sino valora tiva, el ataque se produce contra una escala de valores proyecta do sobre lo que podría ser el eje INTELIGENCIA-ESTUPIDEZ. El ob- jeto que en este caso se intenta deformar es abstracto, es una - "Unidad cultural".

En segundo lugar, a través del juego de palabras instala- do en la propia "charmante repartie":

"-Que fait votre père, Mademoiselle --
Serre-Feuille?
-Mon père scie".

aparece de nuevo un eje ya conocido que es el llamado ATAQUES A LA LOGICA LINGUISTICA, eje denunciador por excelencia de la fal- ta de rigor lógico existente en la lengua natural, falta que ori gina los problemas de sinonimia y homon^{ia} gracias a los cuales - los juegos de palabras son posibles -y el juego poético en gene- ral-.

Ambos ejes, el primero o ATAQUES A LA NORMA, bajo el as pecto de unidad cultura, y el segundo o ATAQUES A LA LOGICA LIN- GUISTICA, son ramas, articulaciones, ejes menores del gran eje - matriz ATAQUES A LA LOGICA.

Tras la breve actuación del narrador onnisciente que cuen ta el comportamiento habitual de la mencionada señorita Serre-Feu lle, habitualmente considerado como de gran agudeza mental, éste vuelve a su posición acostumbrada bien escondiéndose en e-1 diá- logo tras la figura del Major -de un personaje-, bien llevando a e cabo la tarea de la descripción, también desde el punto de vista de algún personaje:

C'est alors que, sortant de sa cachette le Major constata qu'il se trouvait en présence d'une inconnue.

-Qui êtes-vous? murmura-t-il. Qu'avez-vous fait d'Amélie?... (61).

Conviene recordar que media página antes el narrador afirma sin pestañear:

"Dunoëud poussa la porte et introduisit l'Etrangère.

L'Etrangère se nommait Amélie Serre — -Feuille". (59-60).

Y conviene igualmente observar que, a la pregunta del Major, la señorita Serre-Feuille contesta así: -Amélie? dit l'Etrangère. Connais pas". (63).

Conviene pues deducir que el narrador omnisciente ha mentado: que el personaje femenino que entra en el salón de los escondites, l'Etrangère, no se llama Amélie Serre-Feuille ni tiene relación alguna con este nombre vacío, con este nombre que se revela sin imagen concreta a la que aplicarse, sin personaje correspondiente. El nombre Amélie Serre-Feuille no sirve sino como pretexto alrededor del cual ese narrador "omnisciente" ha tejido una tela vacía de contenido episódico.

Si a pesar de todo se insiste en leer este párrafo de manera visual la imagen de Amélie no aparece más que para ser inmediatamente borrada, negada. A ese nivel de lectura hay pues AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, eje que en su faceta conativa no es sino creador de confusión. Confusión alegremente aceptada por el lector — por el carácter abiertamente jocoso de la narración.

CAPITULO XVIII
=====

Tras la afirmación de L'Etrangère: "Amélie? Connais pas", el Major, en pose policíaca, interroga y la desconocida se identifica:

-Je me nomme, dit la jeune fille, Arielle Cornovant. J^e suis née boulevard Sébastopol, le 16 mai 1926 à onze heures (EXACTITUD, PUNTILLOSISMO), J'ai déjà servi chez le financier Pompasoult" -- (p.63) (significante evidentemente -- "icónico cuya presencia obliga a revisar los nombres propios cercanos "Cornovan" y "Lacloche", y sobre todo el -- ya conocido "Serre-Feuille", con la -- particularidad de que éste trae a la -- memoria la posible presencia del/je FUSION DE LOS TRES REINOS, en su ramal -- también ya conocido "mujer-vegetal", -- que apareció por primera vez en la descripción de la Pyssenlied, "recouverte d'un fourreau de latex véritable").

Continúa pues la respuesta de l'Etrangère:

"J'ai déjà servi chez le financier Pompasoult, chez le baron Lacloche et -- chez le Nonce du Pape. J'ai d'excels -- lents certificats" (ATAQUE A LA NORMA SOCIAL mediante el error voluntario). Croyez-vous que j'ai une chance?".

Y finalmente las palabras del Major, aquéllas que desvelan la inutilidad del personaje. Inutilidad, como ha quedado dicho,-

con respecto al desarrollo episódico de la narración:

"-Dunoaud, dit-il au valet qui entrait, voyez avec Mademoiselle. C'est pour la place de bonne.
-Heureusement que j'ai trouvé ce prétexte pour m'en débarrasser, dit-il encore lorsqu'il eut quitté la pièce. (64).

La línea episódica se reenuda bajo la orden del Major, personaje que va acaparando el primer plano durante la preparación para la búsqueda policíaca:

"Sérafino et Adelpin, sortez de vos cachettes". (64).

Y junto con ella reparacen dos de los ejes dominantes. El de la SUPERLATIVIDAD y el de la NO-REALIDAD.

Mientras el Conde de la forma menos llamativa y más realista -más de acuerdo con la realidad común-, sale de su escondite y trata de recuperar su forma física mediante un estozo de gimnasia, el narrador constata la ausencia de Sérafino, el cual volverá al salón de la mano, como en él es ya habitual, del eje de SUPERLATIVIDAD en su ramal SEXUALIDAD:

"La levrette apparut, Sérafino la suivait de près.

-Tu m'as sauvé, dit Alvaraide. Ces chiens-là c'est insatiable. (65).

Y si Sérafino le queda agradecido a Adelpin es porque éste, conocedor al parecer de la situación, había llamado a la levrette con un silbido. Que tiene su importancia como pretexto aprovechado por el narrador para insinuar y como en un aparte, de nuevo en el texto el eje NO-REALIDAD:

"Et il siffla dans ses doigts. Il s'essuya ensuite les doigts sur le dos d'un fauteuil, car il salivait mauve". (64).

Pero es unas líneas más abajo donde se reinstala definitivamente y en primer plano el eje NO-REALIDAD, con la reaparición del objeto barbarin:

"-Assez! tonna le Major. Nous sommes -
ici pour travailler. Montrez-moi le --
barbarin". (65).

Objeto que además trae a la memoria, luego reinstala en la imaginación del lector el en su momento llamado MOVIMIENTO OSCILATORIO mediante el cual tan pronto parecía afirmarse como negarse la presencia del desconocido objeto. Era al principio de esta tercera parte de la narración, cuando Sérafinio y el Conde se encontraban en casa de Adelphin de vuelta del raout.

"Quand il tint le précieux engin, sa physionomie s'éclaircit d'un coup" (65) (De nuevo el objeto en relación con el eje luminosidad). A la vez que el personaje conoce algo para él hasta ahora desconocido. A la vez pues que avanza algo en la comprensión de la situación, alivio del que sin embargo el lector no participa, pues este avance para él es ya cosa sabida:

"-Quand il tint le précieux engin, sa-
physionomie s'éclaircit d'un coup.
-Ca y est, dit-il. Il est faux. Pas be-
soin d'être très malin pour deviner --
qui...
Il décrocha le téléphone". (65).

No está de más anotar de paso que cuando el lector llega a "sa physionomie s'éclaircit d'un coup", también pretende que - dar iluminado bajo el resplandor de la esperanza, de la esperanza por saber por fin, de qué se trata, qué objeto sea "en realidad" el tal barbarin. No está de más anotar que la nueva frustración no hace sino colaborar por otro medio -el conativo frente al representativo- a cierto reforzamiento del eje NO-REALIDAD a tra

vés del eje CONOCIMIENTO-IGNORANCIA.

El cariz de persecución policíaca se reafirma con la decisión que acto seguido toma el Major. Con los nuevos objetos nombrados en el texto; y con el anuncio de un nuevo personaje, presumiblemente colaborador del hasta ahora jefe de la expedición:

"-Allô! Antioche Tambrétambre. (¿Preludio de Mangemanche?). Bonjour ami très cher. Prends la Cadillac et nos deux-mitraillettes et viens me rejoindre. Où? Mais ici, voyons, ne fais pas l'âne (Rechazo constante en Vian por las determinaciones en cuanto al espacio). Il raccrocha.
-Dans quelques heures, conclut-il, -- nous serons fixés. Comte, et vous, la-Séraphino, mettez des costumes de voyage" (65).

Casi parece innecesario anotar que tal persecución policíaca, sinónimo en este momento preciso de "viaje", aparece montada sobre dos ejes, uno de ellos VIOLENCIA (las ametralladoras), otro SUPERLATIVIDAD, ramificada en SUPERLATIVIDAD-MAGNIFICENCIA (La Cadillac), SUPERLATIVIDAD-DESPLIEGUE DE ENERGIA-VIOLENCIA (las ametralladoras).

La decisión pues del Major hace esperar con toda seguridad --con toda la seguridad que cabe en un relato en el que incluso-- a veces el propio narrador se equivoca o se desmiente--, el cumplimiento, la realización inminente de la esperada persecución policíaca.

Ahora bien, en este preciso instante en que la acción parece haberse recogido suficientemente sobre sí misma, para rebrotar con nueva fuerza, el narrador impone un nuevo tiempo de espera, el dedicado a la descripción del nuevo personaje, hasta ahora sólo atisbado a través del hilo telefónico --que en casa de --

Adelphin el lector quizá recuerde que era de seda roja-.

Por otra parte el anunciado desplazamiento "mettez vos costumes de voyage" que evidentemente es sinónimo de búsqueda policíaca -significado hacia el que apuntan las ametralladoras y todo el contexto próximo, puede que traiga a la memoria de un lector - más desconfiado otro desplazamiento antes efectuado por los personajes del relato cuyo significado episódico quedó poco claro -la excursión subterránea de Adelphin y Sérafinio a lo largo del -- "boyau" (la falta de claridad o de utilidad para una lectura episódica no hace sino resaltar, dar preferencia a una segunda lectura no lineal).

Y puede ser también que el anunciado desplazamiento "mettez vos costumes de voyage" haga pensar retrospectivamente en -- cierto tipo de viaje sin desplazamiento -quizá el lector recuerde el béri-béri y los lingas forestiers.

La lectura semántico-estilística, esencialmente desconfiada, es partidaria de acercar, de unir todos estos momentos de lectura en uno solo y es partidaria por lo tanto de reformar ya anunciada persecución policíaca, de de-formarla mediante la aplicación de los ejes semánticos puestos antes al descubierto en cada uno de los momentos de lectura citados.

De esta forma pues, la lectura semántico-estilística, sin negar al viaje que se anuncia su significado episódico de persecución policíaca, permanece alerta ante la posibilidad de un segundo significado que sólo el recuento total de ejes semánticos podrá avalar o rechazar. Significado sobre el cual esa lectura no podrá pronunciarse antes de haber llevado a cabo el análisis completo de la obra.

CAPITULO XIX

=====

Antes pues de reanudar el hilo de la acción, el narrador se permite un tiempo muerto, un tiempo de impaciencia, el que conviene otorgar a cada personaje antes de su puesta en movimiento.

En efecto, previa a la descripción actual del personaje, es decir, previa a la descripción del personaje en el momento en que ésta vaya a intervenir en la acción, el narrador se permite una mirada retrospectiva. Por cierto cada vez más larga, cada vez por tanto con mayor carga de impaciencia.

En Adelphin, primer personaje descrito, casi no existe, - se trata más bien de una breve alusión casi al margen, casi sin importancia para la lectura episódica, alusión a un viaje anteriormente efectuado...

En Sérafinio, "Portrait de Sérafinio", el narrador dedica a este tipo de ejercicio 16 líneas, que hace compartir a los únicos personajes aparecidos hasta el momento; es cuando cuenta el nacimiento de la amistad que los une.

Al Major el narrador le dedica una página y media, 32 líneas, de mirada retrospectiva.

A Antioche el narrador le dedica todo un capítulo, el más largo hasta ahora, unas 110 líneas. Que es tiempo muerto con respecto a la acción, y tiempo de impaciencia, Y este último, no sólo porque la mirada retrospectiva vaya "in crescendo", sino por -

el tipo continuado y repetido de ejes semánticos que sostienen la descripción, por el tipo de objetos inesenciales a los que el narrador dedica esencialmente su atención (¿Parodia de la literatura objetalista?).

"A treize ans, Antioche Tambrétambre - allait au lycée. Il tenait sa serviette -sans poignée-sous le bras gauche. Sous le bras gauche et non à la main gauche, car cette dernière doit être libre pour recevoir le gant droit que l'on enlève lorsqu'il y a lieu de..." (67).

Inútil y totalmente innecesarios hacer aparecer todo el inmenso párrafo, todo este capítulo que cualquier lector de Trou - ble sin duda recuerda.

Más de 110 líneas, interminables, dedicadas a coquetear con la lógica y con cuyo resumen puede ser el siguiente:

Descripción retrospectiva basada en el uso metódico y exhaustivo del razonamiento lógico sujeto a cierto movimiento interior, a cierta línea de acción.

Comienza la descripción fiel a la más rigurosa PULCRITUD LOGICA, la cual deriva en PUNTILLOSISMO, que viene a constituir un apéndice de lo anterior. Sobre estos dos ejes está construido el primer párrafo:

"A treize ans, Antioche Tambrétambre -- allait au lycée. Il tenait sa serviette -sans poignée- (EXACTITUD) sous le bras gauche. Sous le bras gauche et non à la main gauche (EXACTITUD), car cette dernière doit être libre pour recevoir le gant droit que l'on enlève lorsqu'il y a lieu de serrer la main d'une personne de connaissance". (67).

Hasta aquí domina la actuación del eje PULCRITUD con dos intentos de exteriorización del eje PUNTILLOSISMO. Continúa la frase el párrafo:

"Egalement pour tenir le couvre-chef - que l'on vient d'ôter s'il s'agit d'une dame ou d'un vieux". (67).

En esta segunda parte de la frase continúan los dos ejes- pero en posición inversa: domina el PUNTILLOSISMO, actuando sobre una base de PULCRITUD lógica.

De igual manera están contruidos los dos párrafos siguientes, siguiendo el mismo patrón, la misma línea de acción, el mismo movimiento.

La única variación con respecto al primero consiste en la dosificación contraria que el narrador vierte sobre cada uno de los dos ejes. Ambos comienzan sobre la PULCRITUD lógica, la cual- cada vez cede antes el terreno al PUNTILLOSISMO que va ocupando cada vez de manera más visible, el primer puesto. He aquí el segundo párrafo:

"Dans la petite poche extérieure que - l'on trouve en haut du veston, Antioche metta it sa carte de chemin de fer: on la saisit ainsi commodément de la main droite. (Hasta aquí, PULCRITUD. DESDE - AQUÍ, PUNTILLOSISMO): qui est habile - même gantée en passant par l'entrebaillement du pardessus boutonné à droite - (Antioche était du sexe mâle).

El PUNTILLOSISMO que va pasando a primer plano va dejando de ser un "apéndice" al razonamiento lógico, y se va colocando -- frente a él.

Un paso más es el que el narrador da en el tercer párrafo y que mantiene en el cuarto: he aquí el tercer párrafo: el PUNTILLOSISMO, francamente dominador, ATACA a la PULCRITUD LÓGICA antes incluso de que ésta se haya instalado por completo en la primera frase:

"Dans la poche plus vaste, intérieure - et gauche également, du veston en ques-

tion, il pouvait de même, trouver avec aisance son stylo, qui est l'objet à saisir et à lâcher le plus fréquemment par les écoliers,

(Hasta aquí la PULCRITUD, aún sin terminar la primera frase) comme disent les étrangers; et dans l'idem de droite dudit veston, moins accessible par conséquent, puisque, pour y atteindre, il était nécessaire:

- 1) de changer la cartable de bras
- 2) de dégainer la main gauche, - dont le gant moins souvent -- mis et retiré, adhérerait assez fortement aux phalanges, il - lui était facile de pêcher son porte-feuille.

D'ailleurs, l'écolier n'a que de rares occasions de se servir de cet engin, et s'il le fait, c'est pour montrer aux copains la photo de sa poule: en cette occasion, il se trouve dans le cour de récréation, ou dans la classe, et il n'a ni gants ni pardessus, ce qui permet de conclure à la logique du choix de cet emplacement, plus sûr, par ailleurs, puisque les recouvrements de la veste et du manteau en interdisent l'accès au voleur toujours possible". (68-69).

PUNTILLOSISMO DEFORMADOR, ATAQUES A LA LOGICA por SOBREPASAMIENTO, por EXCESO.

Y todo ello, nada menos que tres páginas, vienen a establecerse en prueba, en testimonio, de la frase-conclusión, que cierra el cuarto párrafo: "Adelphin était soigneux", conclusión que reorienta toda la lectura anterior, las tres páginas, de manera que toda la pulcritud lógica y el puntillismo no anteriores se revelan dosis excesiva de razonamiento para conclusión tan fácilmente aceptable.

Desproporción pues, de la que desprendemos cierto carácter de INUTILIDAD aplicable a la serie de razonamientos lógicos. Nuevo ATAQUE A LA LOGICA por SOBREPASAMIENTO, por EXCESO, que -- afecta ya no sólo al tercer párrafo, sino a los cuatro ya citados vistos, y que forman la primera parte de la descripción de Antioche.

Cierto es que entre el tercero y el cuarto el narrador -- ofrece una pausa, un respiro:

"Antioche qui, soit dit en passant, -- n'avait pas de gilet, logeait au petit bonheur divers accessoires, d'usage -- moins courant, dans les autres poches du veston" (69).

Tras ella he aquí el cuarto párrafo, y con él, el golpe -- de gracia:

"Il réservait la poche de droite du pantalon au mouchoir qui doit être pris rapidement, et manié habilement, et dont un double se trouvait dans la gauche extérieure du manteau; celle-ci est à la rigueur, accessible à la main droite; -- la main droite fréquemment dégantée pour les motifs de recontre indiqués ci-dessus (n'oublions pas qu'Antioche prenait le train) doit, non moins fréquemment -- se loger à titre temporaire, dans la poche droite du manteau, la plus commode pour cet usage; la coexistence d'un mouchoir et d'une main dans cette poche -- eût entraîné, par le rapprochement inadéquat de deux volumes sensiblement -- sphériques, un gonflement fâcheux et déformateur; enfin Antioche était soigné". (69).

A esta primera descripción de Antioche a la edad de trece años, le sigue otra, paralela, introducida por la frase: "Quand --

il grandit, il modifia légèrement ces usages", y cuya conclusión acerca notablemente este capítulo al tercero de la obra, titulado "Psychologie". He aquí la conclusión que el narrador saca de lo anteriormente expuesto con tanta minuciosidad:

"Ce chapitre, si plein d'enseignements sur la fécondité naturelle du cerveau d'Antioche et de la clarté de ses raisonnements, tire sa profondeur du fait indéniable qu'Antioche était droitier et beaucoup plus apte à se servir de la dextre que de la senestre, par conséquent". (72).

Y he aquí la conclusión al capítulo "Psychologie":

"Il n'en faut pas plus pour inonder -- d'une lumière éclatante la source d'un geste ~~de~~ dont la raison, sans la brillante analyse qui fait l'objet de ce chapitre et dont la seule science des philosophes a permis l'application, -- fût sans doute demeurée obscure et soumise à toutes les fluctuations qui lui peuvent imprimer les manies d'un cerveau non initié". (p. 12).

Era cuando Adelphin, con notable presencia de ánimo, se agachó a recoger un botón que había caído bajo la cama.

Y si ambas conclusiones son comparables por estar ambas montadas sobre el eje ATAQUES A LA LOGICA vía PUNTILLOSISMO DEFORMADOR, ambas poseen además otra nota en común. En las dos el narrador pronuncia la palabra capítulo "chapitre", acordando así al propio texto la calidad de objeto ante la mirada del lector. Ambos párrafos explicitan la función metalingüística del discurso del narrador. ¿Puede ésta ser considerada en sus apariciones concretas como advertencia semi desvelada con respecto al carácter imaginario de los objetos descritos en texto, existentes por la soberana voluntad del narrador?.

Es decir, ¿puede esta confesión del carácter metaligüístico del discurso ser tomada como flecha que apunte hacia otra confesión implícita implicada en la primera, a saber, el carácter -- NO-REAL de los objetos descritos a lo largo del texto?.

Una cosa es evidente. Y es que a través de estas dos conclusiones el narrador se presenta a sí mismo como hacedor del discurso y no como espectador ficticio.

Tras la digresión que supone el capítulo "Antioche", el narrador recupera el hilo episódico y se reinstala en la cómoda posición de narrador comunicativo. De narrador que se empereza en -- las descripciones.

Y bajo este enfoque va apareciendo la casa del Major y de Antioche, cuya descripción ocupa más de la mitad del capítulo XX, titulado "Antioche en route".

CAPITULO XX
=====

Descripción sostenida por ejes ya conocidos: INDIVIDUALIDAD (ESNOBISMO), ATAQUES A LA NORMA (NORMALIDAD), ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, cuya aparición intermitente y alterna hace pensar en su posible entrelazado:

El primer eje citado, el llamado INDIVIDUALISMO aparece-- de manera explícita en la primera frase:

"Antioche et le Major habitaient un petit hôtel particulier" (73).

concretamente en el adjetivo "particulier" que califica a "hôtel" es decir, concretamente en el objeto "hôtel particulier".

Este objeto en sí, es decir, extrapolado de la obra o considerado en su esfera de mayor generalidad, si bien conlleva este eje semántico, lo hace tímidamente. Ahora bien, este objeto - actualizado en el texto y afectado por lo tanto por su contexto, se convierte no sólo en objeto portador -evidentemente portador- del eje en cuestión-, sino en objeto causado por él, en concreción resultante de la actividad de dicho eje.

En efecto, toda la descripción que sigue a esta frase no es más que una aplicación acerca de peculiaridad de dicha vivienda, y la tímida insinuación de la primera frase "Antioche et le Major habitaient un petit hôtel particulier" queda recogida y corroborada por la frase-resumen que aparece unas líneas más abajo "le petit bâtiment avait une allure particulièrement coquette".

El eje INDIVIDUALISMO ("particulier"), se ha combinado con el ESNOBISMO ("particulièrement coquette"). INDIVIDUALISMO ESNOB, al que se llega a través de la actuación de otro eje, a su vez articulado en ejes menores, que es el eje llamado NO-REALIDAD, hacia el que apunten los ejes menores ATAQUES A LA NORMA, ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA Y ^{TRASTOCUE} TRASTOCUE DE VALORES.

Son dos familias de ejes que coexisten en este objeto, cada una favoreciendo y colaborando a la eclosión de la otra:

"Antioche et le Major habitaient un petit hôtel particulier (INDIVIDUALIDAD), situé dans la quartier d'Autueil où l'on trouve encore des arbres (INDIVIDUALISMO VALORIZADO, posible masificación; -- aísla miento frente a hacinamiento...). De pierre détaille soigneusement (VALORACION POSITIVA, INDIVIDUALISMO frente a construcción despersonalizada, en serie) soigneusement équerrie a u bédane, et dont les trous étaient rigoureuse -- ment (PUNTILLOSISMO) bouchés au chewing -- gum densifié (ATAQUES A LA NORMA), cou vert d'ardoises peintes en jaune orange (ATAQUES NORMA), le petit bâtiment avait une all ure particulièrement coquette -- (INDIVIDUALISMO POSITIVO, valoración -- que se extiende a todos los ejes). (73).

Los ataques a la norma apuntan directamente hacia el eje mayor, del cual son articulaciones, llamado NO-REALIDAD, pues su intervención está orientada, más que a producir cierta imagen precisa del objeto en cuestión, a poner de manifiesto la "extravagancia", la voluntariedad en la descripción, y a través de ella el propio proceso descriptivo.

El ATAQUE A LA LOGICA ESTILISTICA inaugura el tercer párrafo y roza con la AUTODESTRUCCION DEL TEXTO pues si al final de -- una frase se lee que el edificio era pequeño "le petit bâtiment --

avait une allure particulièrement coquette", el comienzo de la siguiente es: "Un porche monumental", cualidad que viene a desmentir a la anterior y que a su vez es desmentida por la continuación, por la siguiente puntualización que le afecta directamente: "Un porche monumental de deux mètres de haut".

Si en efecto el hotelito es pequeño y coquetón, no puede tener un porche monumental. Si el porche es monumental no puede medir sólo dos metros de altura. Los ejes anteriores están apuntando hacia la construcción de un objeto en primer lugar no coincidente con la realidad común, no trasplantado de la realidad a la obra, en segundo lugar hacia una descripción que tiene como finalidad primera poner en evidencia esta característica esencial del propio objeto descrito. En tercer lugar, efectuado ya el deslinde entre objetos reales y objeto éste no-real, la aceptación del nuevo objeto descrito supone la adhesión a un mecanismo lógico igualmente alejado de la realidad común, mecanismo que acepta la FUSION DE CONTRARIOS: el hotel es pequeño y monumental, a la vez.

Es justo anotar por otra parte que, como en todas las descripciones de un nuevo elemento-objeto o personaje-objeto, el eje de la SUPERLATIVIDAD ESTA PRESENTE. En este caso hacia él -- orientados los ejes INDIVIDUALISMO y ESNOBISMO.

Bine; la descripción continúa, y después de haber dado cabida en el texto a la FUSION DE CONTRARIOS, el narrador pronuncia una frase cuyo "significante" tranquiliza pero cuya intención subyacente es la de instalar un nuevo eje no distante del anterior, cierto ^{trastorno} TRASTORNO DE VALORES relacionado con el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, directamente aplicado al objeto concreto en vía de descripción, y muy posiblemente aplicable por analogía a la narración tomada en conjunto:

"Rien d'anormal en apparence dans cette pièce (non plus que dans les autres).

Mais, en réalité, c'était la salle à manger. Ainsi, de haut en bas le bâtiment était entièrement truqué". (74).

La realidad, lo que es, no es lo aparente y visible, sino lo escondido, lo "truqué". Movimiento paralelo al que sostiene una de las primeras descripciones, la de la capa de Adelpin,

La descripción del chalet continúa, y en esta segunda -- parte gira en torno a un objeto preciso: el coche. La primera -- parte era una vista de conjunto; la segunda ya específica, se centra sobre el garage y lo subterráneo. Esta elección, con el consiguiente olvido de las partes habituales de la casa es ambigua y favorece a la vez a la lectura episódica y a la semántico-estilística. A las dos guisa:

"La Cadillac trouvait place dans un garage souterrain..." (74).

El hilo episódico se restablece gracias a la presencia de la palabra Cadillac y por medio de ella este párrafo queda conectado, salvando el paréntesis que representa la descripción de Antioche y del hôtel particulier, con la penúltima frase pronunciada por LeMajor:

"Allô! Antioche Tambrétambre?. Bonjour ami très cher. Prends la Cadillac et nous deux mitraillettes et viens me rejoindre" (65).

Por otra parte la lectura semántico-estilística insistente, machacona, redundante y circular, conecta la presente aparición del objeto coche automóvil con apariciones anteriores de este mismo objeto y trae por lo tanto a la memoria los ejes semánticos que en otras ocasiones le han mantenido en pie. Recuerda -- pues entre otros el eje más llamativo que era FUSION DE LOS TRES REINOS por el cual este objeto banal que es el automóvil quedaba participando de la naturaleza de otro ser, era mitad coche, --

mitad caballo. Y se mantiene alerta.

"La Cadillac trouvait place dans un garage souterrain, fermé par une trappe-dissimulée (Tras^{trouque} de valores: APARIENCIA ENGAÑOSA) sous un massif où les colchiques (mismo eje, misma desconfianza por la APARIENCIA-REALIDAD, o IGNORANCIA-CONOCIMIENTO), où les colchiques voisinaient avec les arbres à cames (objet a la vez inerte y vegetal. Pues -- tanto puede tratarse de los arbustos -- que producen cocaína como de cierto mecanismo. La primera acepción vendría reforzada por la presencia del otro vegetal "colchiques" junto con el cual los "arbres à cames" forment un conjunto, el macizo que el narrador describe. La segunda acepción encontraría refuerzo una línea más abajo con un nuevo significante tecnocrático "plan incliné", y permitiría cierto acercamiento mental entre -- los objetos vegetales y los técnicos -- entre naturaleza y técnica-, general -- mente considerados como distantes, sino opuestos.

Ahora bien; quizá la lectura más prudente y más fiel al texto sería aquella que, haciendo caso omiso de la tendencia natural de la lengua por establecer límites y elecciones, aceptase la doble naturaleza del objeto descrito.

Por intervención de la FUSION DE LOS TRES REINOS el objeto descrito pertenece a la vez al mundo vegetal y al mecánico.

"En realidad", es decir extrapolando el significante de su contexto, "arbres à cames" es sinónimo de "moteur à explosion". El narrador por una parte no hace sino deslexicalizar una metáfora lexicalizada, procediendo que por una parte es paralelo al tratamiento general -- al que la lógica queda sometida: aprovechamiento del funcionamiento normalmente admitido, denominación figurativa en este caso, posteriormente exagerado.

Pero otra parte la deslexicalización de esta metáfora lexicalizada apunta ha

cia la consideración del objeto resul -
tante del proceso de creación poética -
resultado, en último término de la acti-
vidad del eje FUSION DE TRES REINOS, y-
por la vecindad con los Colchiques.

Bien. "La Cadillac trouvait place --
dans un garage souterrain, fermé par --
une trappe dissimulée sous un massif où
les colchiques voisinaient avec les ar-
bres à cames. Cette trappe ne basculait
pas, pour ne pas faire tomber les cames
(las flores de los arbres à cames)", --
mais se soulevait verticalement, démas-
quant le plan incliné qui permettait à-
la grosse automobile de regagner ses re-
traites inférieures" (Nueva insinua-
ción de la presencia de FUSION DE TRES-
REINOS en esta última frase, si se acep-
ta su sentido literal, es decir, si "la
grosse automobile" se considera como ob-
jeto verdaderamente activo).

"Le garage communiquait, par de tun-
nels creusés dans les profondeurs du --
sol de la capitale, avec diverses loca-
lités de la Seine-et Oise, où Antioche-e
et le Major possédaient quelques piedaà-
-terre", (lógico es pues, à rebours, --
que Sérafinio saliera con toda naturali-
dad del hôtel de la Pyssenlied, por la-
alcantarilla. Justo es pues que dicha -
alcantarilla fuese también pasadizo. Y
es justo ahora recordar que en aquel mo-
mento descriptivo estaba presente el te-
ma del "Viaje sin desplazamiento" soste-
nido por los ejes Realidad-No-Realidad-
y Conocimiento-Ignorancia).

"Ils n'employaient aucun domestique,
car ils n'aimaient pas les gêneurs: --
Tout chez eux se faisait à l'électrici-
té (Tecnicismo próximo al PUNTILLOSISMO).

Finalmente la calificación "en route" propuesta por el tí-
tulo parece que va a efectuarse.

La narración sin embargo no es ajena a la descripción; re-

presenta la puesta en actuación de los ejes semánticos que han -
sostenido el primer movimiento del capítulo, el descriptivo.

"Le moteur de la Cadillac blanche ronro
nna doucement. Antioche alluma trois --
fois ses phares. Les cellules photo-é -
lectriques (tecnicismo, EXACTITUD) qui-
commandaient l'ouverture de la trappe -
rougirent aussitôt (FUSION DE LOS TRES-
REINOS por lo cual el anterior tecnicis-
mo queda deformado), et la voiture ab -
sorba la rampe de sortie en moins de --
temps qu'il n'en faut à un moineau pour
se reproduire (Comparación no explicita-
mente:boche = pájaro, frase orientada -
indirectamente hacia el eje FUSION de -
TRES REINOS).

"La trappe retomba avec un grondement
sourd, faisant frémir légèrement la tête
des colchiques. Antioche ouvrit la -
grille de l'hôtel par le même procédé, -
et sa monture (La anterior desconfianza
encuentra aquí su razón de ser: FUSION-
TRES REINOS, párrafo comaprable al que-
narraba la salida de Sérafinio y Adel -
phin de la casa de Pyssenlied), et sa -
monture s'élança sur la route en vibration
naï de toutes les dentelures de ses --
pneux".

La importancia de los ejes va disminuyendo a medida que -
la narración de las acciones llevadas a cabo por Antioche va ocu-
pando el primer puesto: Una aparición de ATAQUES A LA LOGICA ESTI-
LISTICA (no hay verdadero ataque a la lógica), una deformación de
un significativo tecnicista:

"Antioche, peu de temps après, stoppa -
devant l'Adelphin's. Dunœud, fidèle au
poste, n'était pas là. Il cuisait des -
pâtisseries pour le voyage. (ATAQUES LO-
GICA ESTILISTICA).

"Antioche sonna. La grille s'ouvrit. Il
remonta dans la voiture et décrivit una
gracieuse courbe du troisième degré (ES-
NOBISMO). Puntillosismo, vía exactitud-

técnica innecesaria, avant de s'arrêter devant le perron de marbre boiteux. Il descendit derechef, ferma soigneusement les portes de la voiture et rejoignit les trois autres dans la bibliothèque". (75).

CAPITULO XXI

=====

El comienzo de la acción, de la acción policíaca, parece - inminente cuando el lector llega al capítulo XXI titulado "Expertise". La acción avanza; los ejes se repiten y se reafirman incluso - bajo los significantes ingleses por medio de los cuales el narrador presenta la entrada de Antioche en casa de Adelphin. Así es como aparece de nuevo la SUPERLATIVIDAD ENERGÉTICA O EUFORICA ligada al personaje Antioche

"-Have a drink! said the Major, while Antioche was bursting into the room". (77),

o la FUSION DE OBJETOS que favorece la creación de un objeto NO- - REALIDAD, no confrontable con ningún objeto simétrico perteneciente a la realidad común:

"Then came Dunoed with a tray, on which a big glass was standing half full with - rye (centeno).

Antioche prit le verre et le vida - d'un trait" (objeto líquido).

El whisky perteneciente a la realidad común puede perfectamente extraerse del centeno. Pero el centeno no se bebe. No se trata de una denominación de la parte por el todo sino de la fusión de dos objetos, en uno sólo, descaradamente No-Real.

De nuevo el eje SUPERLATIVIDAD cierra el pasaje en inglés y da entrada de nuevo a la lengua habitual en el texto. La SUPERLATIVIDAD (visual) y cuantitativa, "a big glass" tiene su continuación en la SUPERLATIVIDAD ENERGÉTICA del personaje: "Antioche prit -

le verre et le vida d'un trait", y en la SUPERLATIVIDAD CANTITATIVA -"Un peu plus, dit-il à Dunoeud. J'ai soif" (78).

Calmada la sed Antioche pregunta su amigo si está dispuesto y éste responde una única palabra como en otras ocasiones hizo ya, pero en este caso el narrador no califica de "clave". Dice: - "Partons".

Y el narrador, ¿por última vez? se restrasa en la contemplación de los personajes -objeto que va a poner en movimiento. - Presenta una nueva descripción de ellos antes de dejarlos marchar. De nuevo, como es de esperar, actúan los ejes ATAQUES A LA NORMA - en función, supeditado al eje ESNOBISMO, SUPERLATIVIDAD (SEXUALIDAD) y EXACTITUD o PUNTILLOSISMO:

"Le Comte et Avaraide redescendaient -- l'escalier du premier étage, revêtus -- d'élégants costumes de tweed violâtres -- à carreaux jaunes. Adelpin portait en outre un béret basque blanc, enfoncé -- jusqu'aux oreilles. Sérafinio, plus mâle, avait un feutre gris coquettement -- orné d'une plume de plumeau rouge et in cliné à 60° sur l'horizontale et sur la tête". (78).

La búsqueda policíaca es innegablemente inminente:

"-Vous avez vos ^yrevolvers? dit le Major"
-Oui! répondit Sérafinio.
-Donnez! ordonna le Major", (78).

Y los ejes semánticos que se han visto como sostenedores - de los objetos estáticos, de la descripción, que se han ido desgañando del recuento de cualidades atribuidas a los objetos, son por el momento los mismos que van a causar la descripción de las acciones, es decir, la narración. Ahora bien, se mostrarán no ya a través de las acciones para cuya realización dichos objetos sean-

medios. Los objetos pues más que considerados en sí mismo se verán ante todo en relación con la funcionalidad que les sea atribuida. Serán ante todo resultado o causa.

Así pues el objeto revólver o cargador, por ejemplo, no introducirá, no instalará ^{em} el texto tal o cual eje de la misma manera que el objeto mujer-vegetal instala el eje FUSION DE TRES REINOS.

Se ha visto al Major pedir el revólver a sus amigos: "Vous avez vos revolvers... Oui... Donnez..." Y acto seguido el narrador cuenta:

"Il enleve les chargeurs, s'assure qu'il n'y avait pas de cartouches dans le canon des armes, et rendit les revolvers-à leurs possesseurs.
-Moins dangereux, commenta Antioche, et les deux autres approuvèrent" (78-79).

Ni el revólver ni los cargadores ni los cartuchos, son objetos deformados, es decir, que el narrador los presenta como fieles a los objetos correspondientes considerados éstos en su esfera de mayor generalidad. Ahora bien, es el objeto abstracto, la relación de funcionalidad -final o causal- que por medio de ellos se realiza en el texto la que no aparece en numerosos casos fiel a la relación simétrica usual o normativa. No es pues el mundo de la realidad común, mundo visual y tangible, apreciable por los sentidos, el que en estos casos quedará re-formado; la reforma se aplicará al mundo de las relaciones que ordenan el panorama sensible: al propio mundo de la significación y de la lógica.

No es justo afirmar que esta postura sea realmente nueva - es sólo la predominante de la narración así como la anterior era predominante en la descripción. Pero ambas coexisten a lo largo del relato, pues a lo largo del relato, descripción y narración se combinan. Es sólo cuestión de predominio.

Por otra parte conviene insistir en el hecho de que los --

ATAQUES A LA LOGICA y la SIGNIFICACION tienen lugar en una y otra postura. Sólo cambia el procedimiento o medio de hacerlos actuar cada vez más evidente a medida que la narración avanza. A medida que ésta avanza ciertos ejes pasan de facultativos -posibilidad de lectura semántico-estilística-, a necesarios -obligación de quedar admitidos incluso en la lectura episódica; unión de ambas lecturas, explicación de la episódica en la semántica-estilística-.

Su durante la fase narrativa el lector podía en cierto modo evadir el eje ATAQUES A LA LOGICA incluso en su momento más llamativo, FUSION DE CONTRARIOS mediante la creación involuntaria de cierto archisemema y de este modo "restablecer la lógica". Si, pongamos por caso, el objeto "Voiture" que es en el texto "caba llo" y "no-caballo" (caballo y choche) el lector episódico lo interpretaba como "medio de locomoción", la AUTODESTRUCCION de cierta relación, de la FINALIDAD en el caso preciso del revólver, ¿cómo la ha de interpretar en una lectura episódica?, ¿Cómo inesencial?. En este caso renuncia a hacer progresar la anécdota. En este caso no está haciendo ya una lectura estrictamente episódica.- A no ser que, como inesencial el párrafo permanezca ininterpretado, se acepte el chiste, y se prolongue la espera.

- "Vous avez vos revolvers?...

- Oui...

- Donnez...

Il enleva les chargeurs, s'assura qu'il n'y avait pas de cartouches dans le canon des armes, et rendit les revolvers à leurs possesseurs.

- Moins dangereux, commenta Antioche.

Et les deux autres approuvèrent" (78-79).

La FINALIDAD truncada, ATAQUES A LA REACCION FINAL, afecta al objeto revólver -chisme en el que precisamente la finalidad es-

la cualidad esencial-, afecta a los usuarios, patrulla ¿policíaca?, y afecta a la propia acción narrada ¿persecución políaca?.

"Les quatre hommes prirent place dans la somptueuse (SUPERLATIVIDAD, MAGNIFICENCIA) voiture (Objeto presentado como unívoco, fiel a la realidad común, aspecto reforzado unas líneas después al calificarlo de "machine"), dans la somptueuse voiture, et, à soixante-dix milles (Exotismo por antigüedad o por anglicismo, o por ambos caminos a la vez = dépaysement, eje que apunta hacia otro eje mayor que articula: NO-REALIDAD de los objetos nombrados. Y junto con esto, a la vez este mismo significado "milles" instala, indirecta pero eficazmente, otro eje, SUPERLATIVIDAD, (por efecto de la homonimia milles = mille, sobrentendiendo kilómetros, de acuerdo con el uso habitual de la expresión).

Bien: "...à soixante-dix milles à l'heure, Antioche repassa la grille, en marche arrière, (locución adverbial que califica ante todo al objeto manipulado, que apunta junto con "machine" a la definición actual unívoca del objeto "voiture". "Un bref virage, et la machine fonça (SUPERLATIVIDAD) sur le boulevard". (79).

Como nota general este párrafo puede resumirse en lo siguiente: desde el punto de vista del estudio de los objetos, dina ahora fundamental, éstos no son esencialmente descritos (no comportan el sema estaticidad), sino narrados (sino el sema ding mismo). Su descripción o presentación no constituye el quehacer fundamental del discurso sino que son nombrados en función de --supeditados a-- la descripción de cierta actividad.

Puede ser relevante el hecho de que haya coincidencia,-

como la hay en este párrafo, entre la primacía de la función narrativa y la univocidad bajo la cual se presentan objetos antes-presentados como equívocos: Univocidad instalada, siguiendo el -recuento de ejes semánticos, sobre el eje ACEPTACION DE LA NORMA. Concretamente en los objetos nombrados en este párrafo -4hommes voiture, grille, machine et boulevard por un lado; place, marche arrière y virage por otro-, el eje general, ACEPTACION DE LA NORMA, aparece a través de un eje menor: Vemosi militud o adecua --ción de los objetos presentados -concretos o abstractos- a sus -respectivos objetos simétrico-, a estos mismos objetos considerados en su esfera de mayor generalidad. El significante del texto apunta hacia el significado que USUALMENTE le acompaña.

Sólo que esta univocidad aplastante presenta una pequeña grieta por la cual puede irse filtrando insensiblemente la lectura semántico-estilística, acumulada durante el proceso descriptivo, pequeña grieta que pone en duda la seguridad aplastante en la interpretación unívoca -episódica- del párrafo (de los objetos -en el nombrados). Se trata del significante "milles". Si se lee como anglicismo, es objeto comparable a la pipa de "navy-cut" que fumaba Adelphin, o al vaso de "rye" que Dunoeud acaba de presentar al Major. Si se lee como arcaísmo, es inmediatamente puesto en relación con "la plaque de fonte fleurdelusée destinée à emmagasineer la chaleur des brasiers oncques all umés dans le vaisseau noirci", ésto es, con la chimenea de la Pyssenlied. Y tanto en un caso como en el otro, como en los dos si se aceptan como simultáneos, los objetos recordados no hacen sino orientar -indirectamente al objeto nombrado, milles en este caso, hacia los ejes que en su momento causaron la aparición de los objetos ahora recordados.

De manera que ciertos ejes, lejanos, alejados por el tiempo de lectura que necesariamente ha transcurrido, se actualizan de nuevo por un procedimiento más escondido: por el del acerca -

miento por similitud de los significantes que ellos han actualizado como medio de exteriorización.

A través pues de "milles" los ejes que sostenían directa -mente a "navy-cut" o a "full with rye", o a "brasiers oncques --allumés" -ATAQUES A LA NORMA, ATAQUES A LA LOGICA, NO-REALIDAD-, se instalan de nuevo realmente en el texto, -real e indirectamente-, o más exactamente, se instalan de nuevo en la mente del lector en el momento preciso en que éste pronuncia la palabra "milles" y el lector los proyecta sobre el nuevo significante y sobre el nuevo momento de lectura. El cual a partir de este momento puede quedar bañado en una nueva luz: adquiere junto al episódico un -segundo sentido. (~~Espacio - tiempo, Tiempo - espacio. Segre p.18~~)

La narración pues presenta una serie de objetos como fundamentalmente unívocos y verosímiles. Ahora bien, fundamentalmente no quiere decir exclusivamente. La lectura semántico-estilística no desaparece ante la episódica, se oculta tras ella. Queda por ver si el doblegamiento es real o engañoso.

La persecución policíaca va iniciada, es decir, una vez - el coche en marcha:

-Où allons-nous? (pregunta que el lector por supuesto que ya se ha hecho)--
demanda Antioche au bout de cinq minutes.
-Là répondit le Major. Nous sommes arrivés. (79).

Una vez el coche en marcha el narrador refiere un diálogo cuyo contenido es la manifestación de una intención. De una intención del propio narrador, Intención que consiste en negar en -rehusar todo dato que favorezca la determinación espacial. Actitud ya conocida en la fase esencialmente descriptiva. El lector recuerda el diálogo de Adelphin y de Sérafinio en la oscuridad, en casa de la Pyssenlied, antes de constatar la desaparición del barin:

"Ça va mieux, soupira le Comte. Où sommes-nous?."

-Bien malin qui le dira, progna Sérafi -
 nio. Moi j'estime que nous sommes dans
 le pétrin. Mais c'est un point de vue -
 que je ne te force pas d'adopter".
 (36).

Rechazo que en su momento se interpretaba como invitación-
 hacia la ambigüedad, en último término hacia la NO-REALIDAD de los
 objetos nombrados.

El discurso narrativo ofrece una respuesta terminante:

L'auto stoppa devant un immeuble à huit-
 étages dont on devinait la population --
 grouillante" (79), pero que el lector re
 conoce indeterminada.

Indeterminación que hay ques en los dos casos, en el discurs-
 so predominantemente descriptivo y en el esencialmente narrativo.
 Pero el camino hacia ella sin embargo es algo diferente. En el pri-
 mer caso el "descriptor" ya ha presentado o ya ha dado por presen-
 tado el lugar en el que se desarrolla la acción. Y es sólo después
 de efectuada dicha presentación-descripción (la casa de la Pyssen-
 lied, la fiesta, la escalera, el piso de arriba) cuando tiene lu-
 gar el diálogo., la pregunta situacional. La invitación al doble o
 segundo sentido es más fuerte en este caso que en el inverso, pues
 la pregunta viene a desbancar lo anteriormente presentado, de mane-
 ra que si bien no llega a haber AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, sí hay-
 por lo menos negación de cierto valor concedido antes a los obje-
 tos descritos -valor de adecuación del objeto descrito- a la fun-
 ción es este caso situacional, que se da por supuesta en la propia
 descripción.

En el segundo caso sin embargo, la pregunta precede a la -
 descripción de manera que esta última funciona aparentemente a manera
 de respuesta. Pero la respuesta es excesivamente concreta. Es de -
 cir, hay descripción del objeto, pero su adecuación a la función -
 situacional global queda en suspenso. Y sólo puede ser ratificada-

o invalidada mediante el establecimiento de otra relación -final-causal- entre el objeto descrito y la razón de la presencia junto a él de los personajes. Si hay adecuación ésta favorecerá a la -- lectura episódica. Si no la hay sólo la segunda lectura será inteligible. Si la hay pero no total, ambas lecturas podrán mantenerse. Lo que parece probable:

Efectivamente siguen a continuación datos que favorecen -- la lectura episódica y datos que distraen de ella.

A favor de la primera el narrador, que ha titulado el capitulo "Expertise", presenta a Isaac Laquedem Antiq-ue Hère (anti - quaire = anticuario), el cual cumple con su función de expertiza-dor; y a cuya casa han llegado los personajes.

-Bonjour! dit le Major.
 -Comment vas-tu? dit Isaac.
 -Que vaut ce barbarin? demanda le Major.
 -Je vais te dire ça, grogna l'autre.
 -Vite! je suis pressé.
 -Il est faux, soupira Isaac au bout d' un quart d'heure. Tout compte fait il ne - doit pas valoir plus de onze millions.
 -De dollars? compléta Jacques.
 -Non! de livres sterling. Je suis pre - nueur à cinquante francs, si tu veux - le vendre.
 -Trop aimable, grogna à son tour le Ma-jor. Pas un mot à personne, ajouta-t--il.
 -Bien sûr dit Isaac". (80-81).

A favor también de la lectura episódica el narrador descri-be un hecho; con lo cual, y en tanto que hecho descrito, éste ha-ce progresar la anécdota. El lector episódico constata al fin que durante este capítulo hay realmente cosas nuevas que están ocu -- rriendo.

El diálogo continúa y se mezcla con la narración:

-Tu permets? dit le Major en tirant sa-mitraillette. Je serai plus tranquille.

Il déchargea son arme sur Isaac qui gargouilla quelques secondes et se tut.
-Au revoir, vieux, dit le Major en s'en allant". (81).

Si, en resumen, la lectura episódica parece progresar en esta frase narrativa, no lo hace menos la lectura segunda o semántico-estilística con su modo de actuar, que es por repetición.

Los mismos datos recogidos en la lectura anterior se revelan fructuosos al examen semántico-estilístico.

Con respecto al nuevo personaje-objeto, su calificación de Antique hère le hace participar de la serie de personajes-objeto instalados directamente sobre el eje FUSION DE TRES REINOS -- (hère = jaune cerf de plus de six mois qui n'est pas encore daquet", Petit Robert). Participación débil eso sí, no ratificada por el propio párrafo en cuestión sino de manera doblemente indirecta: si en otras ocasiones este eje FUSION DE TRES REINOS se ha manifestado en compañía de otros ejes, al manifestarse en este párrafo alguno de esos otros ejes, como ahora se verá-, cabe pensar en una concomitancia persistente.

Eso otros ejes son los que forman el árbol presidido por el eje mayor NO-REALIDAD vía ATAQUES A LA LOGICA o ataques a la norma.

En efecto, la descripción de Isaac Laquedem en el momento en que el Major le aborda comporta un error voluntario que ATACA directamente por lo menos a la NORMA LINGUISTICA:

"celui-ci lisait une traduction du Talmud en langue verte, car il voyait rouge et souffrait de daltonisme" (80).

La confusión voluntaria de los significados usuales pone al descubierto los principales ejes de esta narración.

La "mala interpretación" de "langue verte" con la consiguiente deslexicalización o interpretación al pie de la letra, apun

ta hacia dos direcciones. Una que pone de manifiesto la deficiencia lógica de la propia lengua natural, que es la primera en -- "aplicar mal" una cualidad a un objeto cuando consiente que "languette verte" sea sinónimo de argot. Otra, mediante la cual se da cabida a un objeto no confrontable con la realidad común, se da cabida a un objeto voluntariamente inverosímil, un objeto al que sí se le puedan aplicar con propiedad los colores.

ATAQUES A LA LOGICA y NO-REALIDAD pues son ejes presentes y necesarios para la continuación de la lectura: sobre "verte" de la lengua verde y no argot "languette verte" se apoya la frase siguiente "car il voyait rouge" et souffrait de daltonisme". El empleo erróneo de las conjunciones sólo es error aparente: de la misma manera que "languette verte", "il voyait rouge" es significativo deliberadamente ambiguo. Tomado al pie de la letra está en conexión con "lengua verde" y con "daltonismo". En sentido figurado presagia el fin del capítulo, es decir, LA VIOLENCIA, la violencia en sí desligada de su aplicación a un personaje o a otro -- pues quien LOGICAMENTE debería "voir rouge" sería el Major y no el "antique hère". Ambos sentidos coexisten.

En cuanto al daltonismo, último objeto nombrado, sufre -- igual transformación que el objeto "lengua". Está re-formado sobre el eje NO-REALIDAD vía error voluntario.

Leía una traducción llena de tacos porque estaba cabreado y no se aclaraba (trad. literal).

El daltonismo que presenta el narrador no es equivalente del daltonismo "real" (no es imagen fiel del objeto mental usual) En parte coincide con él, por eso es reconocible, y en parte difiere, por eso se percibe como re-formado. Coincide con la "realidad" en un punto, en una característica o cualidad: en cierto -- trueque de colores: el daltónico, según el modo de ver y parecer del no daltónico (de la persona NORMAL), confunde el rojo y el -- verde de manera que todo lo ve del mismo color (según el no dal-

tónico de color rojo). Ahora bien; para compensar este trueque - de colores (esta "mala interpretación" personal de los objetos - reales) Isaac Laquedem se hace a su medida -el narrador lo hace- por él- un objeto, éste es, re-forma el objeto USUAL "langue" de tal forma que obtiene "langue verte". De esta forma, incluso el ojo daltónico puede ya observar el objeto tal y como es, es de - cir, rojo, pues aparte de ser daltónico, "il voyait rouge".

La explicación de los tres juegos de palabras imbricados unos en otros podría hacerse interminable, y a pesar de ello nunca sería satisfactorio. Lo fundamental de todo caso es poner de relieve la extrema fusión entre el nivel episódico y el semántico-estilístico por un lado y entre los sentidos literal, figurado normativo y figurado re-formado por otro.

Con respecto a este último, dos últimas consideraciones:

¿Cabe la posibilidad de establecer una relación entre esta pequeña frase dejada caer en Trouble, relato por lo demás -- abiertamente inesencial, y el título del relato más abiertamente biográfico de toda la producción vianesca que es L'Harbe Rouge?.

¿Cabe la posibilidad de designar a dicha relación con el nombre de eje semántico IGNORANCIA-CONOCIMIENTO?.

La respuesta que contestase afirmativamente a esta pregunta seguiría el presente razonamiento:

El daltonismo como anomalía en la "manera de ver" física-le es adjudicado en Trouble a un personaje no principal. Es anomalía física de la que el relato no vuelve a ocuparse, la sintaxis de la frase la hace colgar como un apósito, o un adorno superficial. Es una cualidad inesencial en un personaje pasajero; y no muy A-PROPOSITO en un experto anticuario que quizá incluso -- trabaje con esmeraldas o rubíes, que pronto, en el mismo capítulo en que se afirma su daltonismo, será borrado del mapa: será-- asesinado por el Major. Para una lectura episódica éste es el -- único sentido -o razón de ser- de la presencia del personaje, --

amén de la valoración que ofrece del objeto "barbarin".

La segunda razón de ser de la palabra daltonismo en una lectura episódica es la de reforzar el anterior juego de palabras producido por rougvert.

Si se mira un poco de cerca lo que va dicho se verá que esta "cualidad inesencial en un personaje pasajero" no le cae -- muy A-PROPOSITO a un experto anticuario que quizá incluso trabaje con esmeraldas o rubíes, es decir, que la administración de tal cualidad a tal personaje supone el eje subyacente llamado -- ATAQUES A LA LOGICA.

La lectura episódica desemboca en la semántico-estilística una vez más.

Y es sólo a partir de la lectura semántico-estilística como puede establecerse la relación entre este relato y l'Herbe -- Rouge; a partir del "daltonismo" considerado como anomalía en -- cierta manera de ver no -física, a partir del daltonismo considerado como ANOMALIA DEFORMANTE de la realidad común, a partir del daltonismo considerado como "filtro fotográfico", o como "líneas de visión", o como sistema sémico individual.

Aceptado este acercamiento --favorecido por el proceso figurativo iniciado en el propio texto mediante ~~por~~ la expresión -- "voir rouge" y que este acercamiento no hace sino proseguir, -- aceptado pues el acercamiento entre "ver" e "interpretar", entre "daltonismo" y "universo semántico individual", la categoría semántica IGNORANCIA-CONOCIMIENTO salta a primer plano. Y es nada menos que la teoría del conocimiento lo que esta frase pueril de Trouble pone en entredicho. Y es nada menos que la "solución" poética la que el narrador ofrece: puesta de manifiesto (a través del daltonismo) la relatividad de los juicios humanos acerca de la "Realidad" objetiva, el narrador opta (a través de la "lan gue verte") por arearse una realidad a su gusto y medida.

¿Y cómo desemboca este razonamiento en l'Herbe Rouge?.

Tanto el título de la novela como el párrafo de Trouble - coinciden, primero, en presentar ambos un trastoque, encarnado en los colores; segundo, en la elección de los colores elegidos y trastocados, el rojo y el verde en ambos casos.

Si en el párrafo de Trouble tal trastoque queda explicado - por el daltonismo, es posible que el mismo daltonismo subsista - en la elección del título, y de la misma manera que el párrafo - afirma la existencia de cierta "langue verte" como lengua efectivamente verde, el título re-forma la realidad "objetiva" hierba, - y crea a la medida del narrador una "hierba roja" (La simple lectura de la novela en cuestión revela que la preocupación central - no es sino el esfuerzo desesperado de Wolf por "ver claro" en su vida, y en este sentido pues, puede afirmarse que Wolf, con mucho mayor motivo que Isaac Laquedem, sufría, padecía el daltonismo).

Por otra parte un nuevo careo entre el párrafo y el título aporta alguna precisión, secundaria pero no desestimable.

Se trata de la aplicación al título de otro de los sentidos de la expresión "il voyait rouge", del sentido figurado aceptado por la norma, y por el párrafo. En Trouble anticipa la escena del asesinato; y en l'Herbe la del suicidio.

El daltonismo parece perfilarse en la obra de Vian, y su fidelidad a la realidad más parece coincidencia que copia: el daltónico "real" y el daltónico "vianesco" coinciden en que ambos "ven rojo" aquello que "en realidad" es verde". Ahora bien, si la causa en el uno es fisiológica, el motivo en el otro es semántico el eje SUPERATIVIDAD se dibuja en el horizonte (con valoración - opuesta si se trata del párrafo, positiva, o del título, negativa).

Volviendo definitivamente a Trouble, y al personaje de Isaac Laquedem, éste se muestra como núcleo de confluencia de numerosos ejes semánticos: NO-REALIDAD, ATAQUES A LA LOGICA, ATA --

QUES A LA NORMA LINGUISTICA, FUSION DE TRES REINOS, IGNORANCIA - CONOCIMIENTO, SUPERLATIVIDAD.

Este último, por cierto, es el que une al personaje-objeto con el barbarin, objeto principal en esta escena en la que el narrador presenta al anticuario y refiere el diálogo entre él y el Major. (Tout) compte fait il ne doit pas valoir plus de onze-millions). Y este mismo eje SUPERLATIVIDAD es el encargado de - dar trabazón a todo el momento descrito y narrado.

SUPERLATIVIDAD en el Major.

Le Major donna un grand coup de pied dans la tôle...

Vite! Je suis pressé

SUPERLATIVIDAD EN EL OBJETO barbarin:

"Tout compte fait il ne doit pas valoir plus de onze millions..."

SUPERLATIVIDAD en el acto final -asesinato-, en cuanto -revierte sobre el Major (ENERGIA), y en cuanto a que es -acción desmesurada con respecto a la finalidad a la que -se propone servir:

"Pas un mot à personne, ajouta-t-il. (Bien sûr dit Isaac").

"Tu permets? dit le Major en tirant sa mitraillette. Je -serai plus tranquille" (81).

CAPITULO XXII

=====

A la entrevista con el anticuario, cuyo momento episódico fundamental es la valoración del barbarin, (falso), sigue la de -terminación del Major de continuar la supuesta persecución policiaca. Determinación expresada según su laconismo habitual, en -la frase: "Fonce!". Imperativo que por su parte inaugura el capítulo "Route" el cual abarca la narración-descripción del viaje antes anunciado, y que se continúa bajo el signo de la SUPERLATIVIDAD. Es el eje que inaugura el capítulo -ya se ha visto la pala -bra inicial "fonce!"-, y al que obedecen también cierto "bond terrible" provocado según el narrador por una distracción o deficiencia técnica del conductor, Adelphin. Lo importante es que el salto, el bote que da el coche, sea terrible. De igual modo el eje SUPERLATIVIDAD también actúa, si bien no se hace presente a manera de significativo concreto, en la velocidad prevista.

-Il faut que nous soyons à Bayonne ce -soir! dit le Major. Il est onze heures du matin. Vas-y.
-Nous y serons, fut la brève réponse --d'Antioche" (83).

Obedeciendo al mismo principio, el objeto banal más importante en este momento episódico, el coche, queda nombrado preferentemente por medio de significativo Cadillac (que conlleva el --eje SUPERLATIVIDAD), y las palabras "auto" o "voiture" sólo susti

tuyen al nombre propio, y lo hacen al seguir la más elemental - norma de redacción, o bien cuando el objeto en cuestión cede el - puesto de preferencia a otro que aparece en el horizonte y que - viene también montado sobre el eje SUPERLATIVIDAD:

"La Cadillac s'engageait sur la route - d'Orléans lorsqu'un avion parut à l'ho- rizon..." (84).

Es una caza ("c'était un avion de chasse") -el avión MAS- rápido, MAS inestable, MAS ruidoso-, y además, SUPERLATIVIDAD le- xicalizada, "c'était un avion de chasse du PLUS récent modèle qui rejoignit l'auto en quelques secondes" (Rapidez SUPERLATIVA reali- zada).

La puesta en movimiento del objeto avión, o lo que es lo- mismo, cuando el avión descrito viene a actuar otro eje viene a - combinarse con el eje SUPERLATIVIDAD. Es el llamado EXACTITUD o - PUNTILLOSISMO, que no es sino una articulación de aquél:

"L'avion rasa (SUPERLATIVIDAD implícita) la route et une giclée de maitrilllette- (SUPERLATIVIDAD CUANTITATIVA) fit gli - cer l'écorce d'un gros chêne (tamaño SU- PERATIVO) nouveaux, gravant profondément- (SUPERLATIVIDAD intensiva) dans le bois les lettres P.A. Puis, il se remit à -- tourner en spirales autour de la voiture" (84).

La "precisión exacta " de la maniobra no queda explícita- mente nombrada, pero sí suficientemente descrita. Tanto la una co- mo la otra -SUPERLATIVIDAD y PRECISION- quedan recogidas y relan- zadas por el objeto que viene a responder al avión, Esto es, por- el coche- por una "parte del coche", para ser precisos:

"Le Major empoigna la manette de l'aver- tisseur et émit en morse quelques sig- naux qui parurent incompréhensi- bles à-

Adelphin... L'avertisseur de la Cadillac
 était un engin d'une puissance étonnan-
 te... (84-85).

Y el diálogo entre ambos objetos termina bajo los mismos -
 ejes:

"Au bout de quelques SECONDES, l'avion
 cessa de tourner et, gagnant de la hau-
 teur, se perdit RAPIDEMENT dans les --
 nauges" (85).

Y a estos ejes, SUPERLATIVIDAD, PUNTILLOSISMO, que se a-
 caban de mostrar como generadores de la narración-descrip-ción,-
 viene a sumarse a la otra familia de ejes encabezados por el eje
 mayor ATAQUES A LA LOGICA.

Se manifiesta por primera vez durante cierto intervalo o-
 descanso episódico, que tiene lugar entre la puesta en marcha de
 la Cadillac, y la aparición del avión. A la p-uesta en marcha --
 acompaña el conocido diálogo que anuncia el itinerario a seguir y
 la respetable velocidad prevista ("il faut que nous soyons à Ba-
 yonne ce soir.../ Il est onze heures -
 du matin.../ Nous y serons.../).

Y nada más terminar el diálogo el narrador toma la pala-
 bra para afirmar:

"Six heures plus tard, ils entraient à
 Chartres (o esto no es cierto o no es-
 cierta la previsión como tal previsión).
 Aparte de ello aparte de una posible -
 AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, el eje ATA-
 QUES A LA NORMA se perfila, a la norma
 de 1943.

El texto avanza y el eje ATAQUES A LA NORMA da paso a su
 inmediato superior ATAQUES A LA LOGICA, tras haber insistido PUN-
 TILLOSAMENTE sobre sí mismo:

"Six heures plus tard, ils entraient à
 Chartres, à peine en retard sur l'ho-
 reire prévu, car ils s'étaient arrêtés
 cinq heures quarante-deux exactement,-
 pour se restaurer un peu" (84).

El ATAQUE A LA NORMA tiene su explicación (car), su explicación explícita, en el otro eje ATAQUES A LA LOGICA. La causalidad no tiene sentido si no es a este nivel de lectura, aunque sí tenga, como es evidentemente, finalidad cómica.

El siguiente empleo de "car" unas líneas más abajo parece demostrar o al menos permite suponer lo siguiente: Que a la A-NORMALIDAD sita en los objetos y producidas por el eje ATAQUES A LA LOGICA, anormalidad que les hace diferir de su objeto simétrico - correspondiente considerado en su esfera de mayor generalidad, ANORMALIDAD corporeizada en ciertas cualidades desplazadas e incluso compatibles que el descriptor incluye como componentes y a veces componentes esenciales del objeto en descripción, a este tipo de ANORMALIDAD CUALITATIVA usada en la descripción, corresponde la ANORMALIDAD FUNCIONAL, corporeizada en el "mal uso" del sistema de relaciones causal-final, usada en la narración.

Ambas ANORMALIDADES tienen su fundamento en un FUNCIONAMIENTO LOGICO A-NORMAL, en el reconocimiento de unas leyes lógicas -- "objetivas", independientes de la acción, que rigen tan pronto el mundo sensible descrito -imaginado-, como su funcionamiento.

El siguiente empleo de "car", unas líneas más abajo, parece demostrar o al menos permite suponer lo anteriormente dicho:

"Antioche appuya sur le champignon, comme on dit dans la basse pègre, et la voiture ralentit car les pédales étaient inverties, pour dérouter les voleurs -- dont on doit toujours se méfier". (84).

En este caso concreto el ATAQUE A LA NORMA se realiza mediante SOBREPASAMIENTO DE LA LOGICA.

Por otra parte esta descripción del coche, de este coche - con los pedales cambiados (pédales inverties), es paralela a la descripción de la casa de Antioche y del Major ("rien d'anormal - en apparence dans cette pièce non plus que dans les autres). Mais

en réalité, c'était la salle à manger. Ainsi, de haut en bas le bâtiment était entièrement truqué" (74). El coche también estaba "truqué", trucado y no sólo en los pedales, el indicador no es tal, sino un "enfin d' une puissance étonnante" (la SUPERLATIVIDAD actúa hasta reformatar el objeto y cambio de su propia naturaleza), un artefacto de gran potencia, emisor de señales de largo alcance, emisora de morse...) Las apariencias en ambos casos (casa y coche) son engañosas y la "realidad" en ambos casos se esconde, se muestra escondida, como también era el caso, ya desde el principio del relato, con la capa de Adelphin.

Y tratase de realidad escondida o de finalidad recóndita, siempre es un CONOCIMIENTO privado, de una élite de conocedores, que no siempre abarca la totalidad de los personajes, y que alguna vez incluso -como ya se ha visto- excluye al narrador.

Otro momento de este mismo pasaje pone de manifiesto nuevamente el eje CONOCIMIENTO-IGNORANCIA, así como la RESTRICCIÓN con respecto a los conocedores:

"Le Major empoigna la manette de l'avertisseur et émit en morse quelques signaux qui parurent incompréhensibles à Adelphin. D'ailleurs celui-ci ne savait pas le morse..." (84).

Y cuatro líneas más abajo, justo al tiempo de que el avión haya vuelto a su lugar de origen, haya desaparecido del panorama, estos ejes reaparecen, sin acontecimiento alguno que los entibie u oculte, sino en toda su floración, en un momento exclusivamente descriptivo:

"Il faisait un temps splendide. Le ciel était parfaitement limpide et d'un bleu vert insoutenable. C'est pourquoi seul Adelphin, qui était myope, s'en rendait compte. Pour les trois autres le temps était ordinaire, sans plus". (84).

Varias observaciones:

El conocimiento de la situación, sea cual sea, está muy lejos de ir ligado a un personaje en exclusiva, lo cual inclina a rechazar la idea del personaje "sabio" frente a los "ignorantes", y a aceptar sin embargo la presencia de un eje abstracto en cierto modo desligado de su realización episódica, desligado incluso de los objetos que necesariamente ha de tomar cuerpo, desligado incluso de los objetos en los que "causalmente" ha venido a tomar asiento.

Desligado, incluso, del narrador; que por segunda vez duda:

"On entendait les caillles grésiller --
dans les sillons et les alouettes griso
ller dans les rillons ou peut-être le -
contraire". (85).

Otra observación:

De nuevo una ANOMALIA física, visual -recuérdese el daltonismo-, favorece la justa visión de la realidad, -corroborada en este caso por el narrador-, frente a la visión NORMAL o lo que es lo mismo, frente a la apreciación errónea (...seul Adelphin, qui était myope s'en rendait compte...).

Y, pasada la crisis, el narrador vuelve dócilmente al episodio. "C'était Popotepec!...", y el eje SUPERLATIVIDAD reaparece.

CAPITULO XXIII

=====

La explicación corre a cargo de Antioche, del Major, y del narrador. "C'était Popotepec!..." son las palabras de Tambretam - bre; mientras que "-comme vous en doutez, (...) il s'agit du célèbre Popotepec Atlazotl." Corresponde al Major, y no son sino la repetición, confirmación de las anteriores; confirmación con cierta ampliación en dos direcciones: a la afirmación escueta -- viene a añadirse la cualidad SUPERLATIVIDAD ("célèbre"), y la cualidad EXOTISMO ya presente en el significante Popotepec queda reforzada por la ampliación del nombre, esto es, por la novedad que supone el "apellido" Atlazotl.

En tercer lugar la actuación del narrador continúa en la misma línea, esto es, se encarga de reforzar y ampliar las notas apuntadas, los ejes se robustecen y la narración se disloca.

De acuerdo con la SUPERLATIVIDAD, Popotepec no sólo es célebre sino excepcional, las tropas que reúne en torno suyo son innumerables, como innumerables son los enemigos vencidos. Del mismo modo, SUPERLATIVAS han de ser la fuerza de su voz y la rapidez de sus maniobras, si bien el narrador en estos dos últimos casos no emplea adjetivos valorativos propios, sino que se limita a "constatar" los hechos, de los cuales la adjetivación superlativa se deriva ya que ningún impedimento lógico se interpone.

De acuerdo con el EXOTISMO, el narrador puntualiza la nacionalidad del individuo en cuestión lo cual se convierte en explicación para significante tan extraño. Compárese el nombre Popote-

pec con Manco Cápac, fundador del imperio Inca según la leyenda, o con "hacuc" o "yanapuc", cierto tipo de sacerdote, o más aún - con el nombre de cierto santuario, Pachacamac.

Exotismo que juega en las dos vertientes, espacial y temporal, pues es hacia el antiguo imperio de los incas hacia el -- que apunta no sólo el nombre sino las hazañas llevadas a cabo -- por Popotepec, recordadas por el Major, al decir del narrador. - Desplazamiento por otra parte no sin conexión una vez más con el eje SUPERLATIVIDAD, el inca era el pueblo ~~do~~-minador, por oposición a los yuncas o a los quichuas, dominados, de tal manera -- que para los antiguos peruanos el inca, por serlo era ya individuo pues "superlativo", en la misma línea de SUPERLATIVIDAD que- Adelphin, que es conde de Beaumashin, o que la Baronesa de Pyś - ssenlied.

El desplazamiento temporal por su parte sólo puede ser - aceptado en una lectura no-episódica por cuanto supone la INVERO SIMILITUD o NO-REALIDAD, la cual a su vez queda instalada en el- texto mediante el ATAQUE A LA LOGICA que supone la FUSION de dos abstractos: presente y pasado, pasado histórico. Antioche y el - Major, ocupantes actuales del Cadillac, no pudieron si se acepta- la lógica habitual, ^{ser} compañeros de batalla de ningún inca famoso,

Y la NO-REALIDAD vía EXOTISMO y CONFUSION VOLUNTARIA se - hace palpable en un nuevo objeto traído a colación por el narrador que describe el recuerdo del Major. Objeto que desorienta la ante rior orientación peruana. El EXOTISMO queda en pie, pero desliga do de su encarnación concreta. Antes apuntaba al Perú, ahora (Po) potepec, monté sur une muleta), apunta a España.

Es que el EXOTISMO no es cualidad derivada de la narra -- ción, o de la descripción, es cualidad buscada por ella. Los ob- jetos aparecen para su satisfacción, para su realización. Ella - por su parte, es el aspecto tangible del eje mayor NO-REALIDAD. Los objetos nombrados no tienen correspondencia con la "reali --

dad" son otra cosa, son re-formados.

He aquí el pasaje comentado:

-Comme vous vous en doutiez, reprit le Major, il s'agit du célèbre Popotepec-Atlazotl.

Il s'arrêta court, évoquant des souvenirs inoubliables. Il revoyait cette petite ville des Andes, où Popotepec, monté sur une muleta, ralliait ses troupes innombrables autour de lui, en chantant l'hymne des anciens Aztèques. C'était Inca exceptionnel. Popotepec était parti le matin, et le soir, victorieux, il rapportait les têtes de cent onze (además PUNTILLOSISMO) de cent onze ennemis de la nation. Antioche et le Major ayant participé à l'expédition, avaient dû quitter le pays peu de temps après, mais Popotepec lui-même faisait régulièrement parvenir de ses nouvelles.

Terminada la descripción el eje CONOCIMIENTO reaparece, muy en relación con el objeto Lengua natural; la comprensión o la ignorancia no depende de ella; que es insuficiente tanto para nombrar como para interpretar:

"La gloire de ces souvenirs lui paraissait impossible à évoquer par le simple langage, le Major termina par ces mots:

-C'est tout.

Adelphin et Séraphinio avaient compris. Il est des présences qui se passent de tout commentaire" (88).

El conocimiento, al parecer, se da o no se da, es una presencia, un sexto sentido en este caso concreto. Por eso Adelphin y Séraphinio comprenden a través de las dos palabras del Major, "c'est tout", todo aquello que el narrador ha tardado un capítulo (una página) en describir, esto es en dar a conocer al --

lector que él, no goza de este sexto sentido, cualidad propia de los personajes que componen el "mundo de la obra", pero no de quien es en principio externo a ella.

Tras el saludo, fuera de serie, de Popotepec a sus amigos tras el recuerdo, inolvidable, de los amigos para con Popotepec; tras el viaje por carretera que abarca estos dos momentos, el coche con sus ocupantes llega; pero por el momento no se sabe a dónde. El panorama campestre, carretera, ha cedido el puesto al urbano, pero se ignora el nombre de la ciudad. Esto es importante entre otras cosas porque afecta al tipo de viaje realizado, - que queda por ello sin definir.

CAPITULO XXIV

=====

Si el pueblo al que han llegado es Bayona ("il faut que nous soyons à Bayonne ce soir!..."), se trata de la narración de un viaje A-NORMAL ("six heures plus tard ils entraient à Char -- tres à peine sur l'horaire, prévu, car ils s'étaient arrêtés -- cinq heures quarante-deux exactement pour se restaurer un peu"). Si han llegado a Bayona, se trata de la narración de un viaje -- A-NORMAL (SUPERLATIVO, ILOGICO, INVEROSIMIL), pero realizado, -- existente en el mundo "troublant" de TROUBLE.

Por el contrario, si el pueblo al que han llegado "no es" Bayona el viaje previsto, con todas sus características, se reve la ilusorio, dentro del mundo de TROUBLE.

El silencio por parte del narrador aumenta el suspense, -- tanto episódico como semántico-estilístico.

La segunda manera de leer presume que efectivamente los personajes han llegado a Bayona. Ello supondría una vez más la -- confirmación de los ejes citados, confirmación por parte del narrador, por parte de quien está describiendo o narrando, en todo caso comunicando, cierta realidad específica.

Y la segunda manera de leer presume que efectivamente los personajes han llegado a Bayona, no sólo porque esto correspondería a las tendencias que se van definiendo como generales en la obra, sino por la presencia de cierto monema -terminación- en el primer párrafo de la descripción: Bédarritz está "muy cerca" -- de Biarritz. Y Biarritz está muy cerca de Bayonne.

Por cierto que Bédarritz es en el texto un apellido con el que se ha bautizado a un personaje exclusivamente "de relleno" (véase la Importancia del "relleno" en la lectura segunda, y en la propia afirmación de Vian = le liant). Como "de relleno" es todo el capítulo titulado "Envol d'un chat" cuya lectura episdica sería la siguiente: Los viajeros llegan al término de su viaje, a una casa en un pueblo. A su paso por las callejas casi atropellan a un gato que salta por los aires y va a dar sobre una joven que en ese momento se asoma a la ventana para ver a su novio -Bédarritz- ^{que} está esperándola.

El dato episódico es que el coche llega, que el viaje termina. A él está reservado el último párrafo del capítulo, -- siete líneas y media. Todo lo anterior, treinta líneas, gira en torno a cosas esenciales para la anécdota.

El comentario detallado del capítulo sería el siguiente:

"A neuf heures du soir (Il faut que nous soyons à Bayonne ce soir), la petite bonne de Monsieur Grinche Pédoque, gros bijoutier (¿también él podría valorar el barbarin, como Isaac-Laquedem?), mit la tête à sa fenêtre pour s'assurer que Jaccopo Bédarritz son ami, l'attendait bien à la quatrième borne. (Bédarritz = Biarritz). Elle n'eut que le temps d'allonger le bras pour atraper au vol et par la peau du cou, un hat de gouttière de teint indéfinissable que le pars-chocs d'une somptueuse (SUPERLATIVIDAD) voiture blanche venait de projeter dans les aires (VIOLENCIA, ENERGIA SUPERLATIVA) sans autre dommage qu'une légère ébourrification des plumes de la queue". (89).

Existen en la lengua natural los significantes "ébouriffant", "égourifié", y "ébouriffer". Sobre ellos el narrador ha-

formado un significante propio en el que intervienen dos procedimientos: adjoction de un sufijo TECNICISTA (orientación hacia -- EXACTITUD, PUNTILLOSISMO), sufijo culto -ation, y ante todo CONFUSION gráfica. No es la primera vez que la de-formación llega a -- aparecer incluso en la capa más externa, en la grafía. Por el parecido con los significantes existentes en la lengua natural, y -- por el contexto episódico "ébourrification" viene a ser sinónimo de desorden, al gato en cuestión se le pusieron los pelos de punta como efecto del choque físico con el coche.

Ahora bien, por la divergencia con los significantes conocidos, "ébourrification" a fin de cuentas es un neologismo, por -- el hecho en sí de la divergencia, sea ésta del tipo que sea, ébourrifier es sinónimo de los anteriores neologismos en cuanto que su significado es el establecimiento de una realidad objetiva paralela a la conocida, a la NORMAL, pero no idéntica a ella. Y más aún, esta palabra no sólo muestra tal tipo de realidad sino las propias leyes que la rigen o conforman, cuyo núcleo activo es el -- PRINCIPIO DE DEFORMACION, lo más palpable en estos casos de deformación de significantes.

Lo curioso y quizá no casual -cosa parecida se ha visto- en el caso del daltonismo- es que a estos dos significados puede- añadirse un tercero que los une a manera de puente, significado - ambiguo pues tanto va unido al normativo como al re-formado y -- que engloba a ambos. Se trata de dos significados designados por los significantes usuales, antes citados: El segundo sentido, sentido figurado normativo de "ébourrifier" según el Petit Robert es: "surprendre au point de choquer", y el mismo diccionario propone "ivraisemblable" como sinónimo de "ébourriffant".

Es posible pues considerar que la propia "ébourrification" hable por sí misma de su elevada dosis de INVEROSIMILITUD, de discrepancia con la realidad, de NO-REALIDAD.

Al párrafo narrativo que termina por la "légère ébourrifi

cation des plumes de la queue" sigue una larga descripción-divagación sobre la naturaleza de dicho animal, que ya se ha anunciado algo extraño, descripción a la que siguen a su vez cuatro líneas y media de narración, que gira también en torno a este animal.

Tanto la una como la otra están sostenidas por la presencia del eje FUSION de objetos dispares en uno solo cuya naturaleza queda por tanto trastocada. En el momento descriptivo la FUSION tiene lugar dentro del reino animal; el narrativo llega a la FUSION DE TRES REINOS:

"Ce chat (el que tenía plumas en la cola) provenait du croisement de Mirus - Premier avec un lointain descendant du fruit des amours de la poule et du lapin que nous a narrés Réamur dans ses pages choisies (Collection dirigée par Jean Rostand). -HASTA AQUI, genealogía tan fantasista como la del Major, que por otra parte convierte al gato en -- personaje-objeto. Tous le chats de cette famille avaient des plumes à la -- queue. (FUSION gato-pájaro). Joyce -- (Ulysse, page 985) affirme que cette -- déformation (¿Palabra inocente o sumamente enjundiosa?), que cette deformation ne va pas sans un secret contentement ressenti à la base de la colonne-vertébrale, dans la position défécatoire, mais nous n'avons jusqu'ici jamais pu vérifier cette assertion (Rigor innecesario, que no hace sino ratificar a distancia las demás afirmaciones del narrador).

He aquí la frase fundamental; esa aquella por la cual se establece la FUSION de animales diferentes cuyo resultado es este gato-pájaro (afirmación no explícita sin embargo).

En el segundo párrafo el gato en cuestión tiene una doble actitud humana reforzada -triple actitud- por la homofonía:

"La petite bonne (elle s'appelait Maria) offrit au chat une tasse de camomille - qu'il accepta avec reconnaissance, et - descendit rejoindre son amant qui l'accepta avec reconnaissance". (90).

Y el párrafo episódico acompañado del eje SUPERLATIVIDAD, - cierra el capítulo:

"Le Major et ses compagnons -car c'é -- tait eux-foncèrent (SUPERLATIVIDAD) à - travers les rues tortueuses et mal pa - vées de la ville (No determinada, ¿Bayo nne?). Après perdirent dans un chemin - à peu près désert et la voiture stoppa - devant une porte basse soigneusement -- bardée d'affiches municipales".

CAPITULO XXV

=====

La narración episódica continúa al iniciarse el siguiente capítulo titulado "Cave", y presenta a los cuatro hombres bajando del coche ante el supuesto lugar de destino que aún se ignora si está en Bayona o no. Queda conectado con el hilo policíaco a través de la manera en que los personajes llevan a cabo la acción: se bajan del coche con cautela, como detectives que toman sus precauciones:

"Les quatre hommes descendirent silencieusement et se glissèrent rapidement dans l'encadrement de la porte" (93).

Los dos primeros objetos que el narrador presenta desvían sin embargo, al lector de esta tímida insistencia hacia lo policíaco:

La puerta funciona como la piedra que cierra la entrada a la cueva de Alí-Babá ("Cave es el título de este capítulo"). Y su funcionamiento constituye a ésta en objeto decididamente NO - REAL. EL ATAQUE A LA NORMA es evidente:

"elle s'était ouverte sans bruit aux -
objurations du Major" (93).

EL ATAQUE A LA NORMA tiene lugar a través de la FUSION - DE REINOS: objeto inerte dotado de comportamiento humano, obediencia en este caso; movimiento realmente automático, Esto es, - voluntario.

El segundo objeto que el narrador presenta inmediata mente después es "la Cadillac" -no "la voiture", como en la página anterior. Es importante anotar la diferencia pues en la página anterior se trataba del final del capítulo "Envol d'un chat", esto es, del único párrafo episódico del capítulo en cuestión en el que se leía: "et la voiture stoppa devant une porte basse..." (91).

Ahora el objeto ha perdido su inocencia, su transparencia o fidelidad y se presenta re-formado: la denominación "Cadillac-comporta SUPERLATIVIDAD y a este eje el contexto añade el eje FUSION DE TRES REINOS (coche-caballo):

"La Cadillac suivit. Elle savait se --
conduire seule et sentait l'écurie".
(93).

Y es que la frase puede leerse en sentido literal: los -cuatro hombres ya habían bajado, y nada indica que fuesen de nuevo a ocupar sus puestos. Sentido literal que en este caso de la-mano al sentido literario a través de la renuncia -procedimiento similar al de la deslexicalización de las metáforas lexicaliza-das-, a través de la renuncia al sentido figurado aceptado de hecho por el uso normal de la lengua natural.

"La figura de pensamiento" aceptada en la sociedad ac --tual es la siguiente: el conductor se siente jinete (es posible -que la historia de los medios de locomoción intervenga, es posi-ble que no), y por ello confiere a la máquina el sema "animado"; si es dócil, si funciona bien, si su conducta complace al dueño-se le atribuirá incluso un diminutivo afectivo, un nombre propio, o se dirá simplemente que está hecho un jabato.

En cualquiera de los casos la "figura" no sobrepasa la -"Comparación", y el primer término "máquina", no deja de estar -presente, a veces simplemente por la situación referencial.

Y en cualquiera de los casos la "comparación" se acepta-

como "figura".

Sin embargo, el narrador de Trouble desfigura por completo el objeto al aceptar la fraseología (significante) usual y al rechazar al mismo tiempo la "figura" también usual por la cual dicho significante adquiere su sentido figurado habitual.

El narrador desfigura la frase "elle savait se conduire - seule et sentait l'écurie", la cual, tomada al pie de la letra -- troca la anterior comparación pública en metáfora privada. En parte por el simple hecho contextual de que el conductor no estaba -- al volante. En parte por la acumulación contextual de todo el relato.

Una vez aceptada la FUSION DE TRES REINOS, una vez aceptada la presencia del objeto mitad coche mitad caballo, otros dos ejes se muestran sustentadores del objeto re-formado, ejes que trabajan en este caso indirectamente: Son TECNICISMO e IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, y sólo aparecen tras un movimiento de revisión que consiste en conectar la frase en estudio por un lado con el párrafo justamente anterior -- el objeto en estudio con el objeto presentado justamente antes, con la puerta que se abría sola-, y por -- otro lado la conexión se establece entre esta aparición de este -- objeto re-formado, y sus anteriores apariciones.

¿De qué modo el acercamiento coche-caballo supone la acción subyacente del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO?. Antes se habló de la posibilidad de un archisemema que englobase los dos significados coexistentes de este significante único que es voiture. Sería el paralexema "medio de locomoción".

Por otra parte el relato va narrando cierto desplazamiento de los personajes, cierta búsqueda policíaca anunciada por distintos momentos del diálogo ("C'est pas tout ça... il faut en finir avec cette bande"; "En route"; "Fonce!"...).

En su momento hubo un desplazamiento, una bifurcación con respecto al centro de interés, centro de búsqueda. Este en principio

pio era el objeto barbarin, y la bifurcación -la aparición de - otro centro de interés que es la banda de ladrones- no implica su anulación.

Por ello la finalidad del viaje puede considerarse doble: A uno de los aspectos, persecución de la banda, corresponde la narración episódica en la cual el coche cumple con su función unívoca de máquina. A otro de los aspectos, búsqueda del barbarin -relegada pero latente, existente- corresponde la narración no episódica en la cual el coche cumple con su función ambigua de máquina-caballo, o más exactamente de máquina- montura.

En este último caso el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO está -- presente, y doblemente presente: Por una parte es evidente que el lector no sabe en qué consiste el objeto concreto, objeto de búsqueda. Y no lo sabe porque el narrador se ha propuesto evitar su definición -su definición descriptiva-.

Si sabe a pesar de todo, ciertas características que lo constituyen en objeto fuera de serie, no banal, extraordinario, quizá maravilloso. Y una de ellas es precisamente su conexión con la luz -no luz, con el propio eje CONOCIMIENTO-IGNORANCIA (presencia del barbarin = luz = comprensión de la situación; ausencia = oscuridad = incomprensión del estado de cosas).

Si el objeto buscado es objeto precioso (es objeto de la - incumbencia de un anticuario), si es sumamente valioso (la manera más directa para el narrador de otorgarle esta cualidad es certificar su alto precio a través del propio Isaac Laquedem), si - está dotado de propiedades extrañas como es la de acarrear con su sola presencia la luz física y mental, si además de esto el narrador evita su descripción, y para su denominación emplea un neologismo, el lector semántico-estilístico está muy propenso a pensar que el objeto nombrado por el texto no es sino maravilloso, quizá pariente próximo del Graal en su versión no cristianizada, o del "árbol de la ciencia".

Quizá también este pequeño barbarin juguetero, simbolice igualmente el CONOCIMIENTO, su posesión la sabiduría, y su búsqueda un continuo itinerario mental que recorrer.

Si el objeto es maravilloso y el viaje fantástico, el medio de locomoción está más cerca del hippogriffe que del Cadillac de fabricación americana.

¿De qué modo el acercamiento coche-caballo supone la acción subyacente de otro eje, del eje TECNICISMO?. Más arriba se ha dicho que este eje sólo aparece tras otro movimiento de revisión consistente ahora en acercar este objeto re-formado, coche-caballo, al objeto presentado justamente antes, es decir, a la puerta que se abría sola.

El coche-caballo, en su faceta máquina es de una precisión total, técnica. Su movimiento, su entrada en el garage está prevista y calculada por los personajes que a él asisten, incluido el narrador; por eso lo refiere con toda naturalidad: La frase "La Cadillac suivit. Elle savait se conduire seule et sentait l'écurie", enmarcada entre los improperios del Major a la puerta y el portazo que ésta da al cerrarse, no pretende ser sobreculiente.

El tecnicismo queda sin embargo confirmado en los improperios del Major.

Más arriba se ha dicho que éstos eran comparables a las palabras-clave "sésamo abrete" de Alf-Babá ("elle s'était ouverte sans bruit aux objurgations du Major") (93). Ahora bien. Esta segunda "Estampa de garage" con toda naturalidad trae a la memoria la primera, la primera "estampa de garage", en la cual se refiere, (p. 74-75):

"Le moteur de la Cadillac blanche ronronna doucement. Antioche alluma trois fois ses phares. Les cellules photo-électriques qui commandaient l'ouverture de la trappe rougirent aussitôt et la voiture absorba la rampe de sortie..."

Esta mpa que correspondía a una casa "entièremment tru -- quée". Truquage que posiblemente se haya extendido a las Objutations del Major a través del eje APARIENCIAS- (Falsedad, ignorancia)-REALIDAD (verdad, conocimiento) y que haya dado orig en a - otra equivocación del narrador por la cual los impropérios del-Major no sean tales -por la cual el significante "objurations" - no remita a esta significación usual.

Es más, según este acercamiento de las dos "estampas de-garage" no habría tales impropérios, en cuyo caso aparecería el-eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO; en una lectura puramente episódica (el Major no abrió la boca sino que simplemente pasó por de-lante de la puerta mecánica). La lectura semántico-estilística - mantiene sin embargo los dos significados, simultáneamente; el - que remite a la acción y el que pone en contacto, a través de la semejanza con el cuento aludido, con el aspecto fantástico del - relato; el que revela el TECNICISMO operante bajo la narración - (Cellule photo-électrique) y el que se instala sobre el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO. (Objurations).

Una última nota a favor de esta segunda lectura: La puer-ta en cuestión, tal como viene presentada al final del capítulo-anterior (el encabalgamiento de capítulos va siendo normativo),- tiene una cualidad, aparentemente insignificante, pero que en -- una lectura atenta se revela como posible causante de una nueva-superposición de estampas descritas". La puerta en cuestión es - simplemente una puerta baja: "et la voiture stoppa devant une -- porte basse soigneusement bardée d'affiches municipales"; (91),- cualidad ciertamente poco chocante a no ser por la carencia pree-cisamente de cualquier nota superlativa, que habitualmente aco-m-paña a los objetos presentados en Trouble.

Ahora bien, esta puerta, precisamente por ser "basse" re-cuerda otra puerta con igual calificación por parte del narra-dor:

"Une porte basse s'ouvrait dans le mur à droite d'un cheminée monumentale que décorait un fronton Renaissance du -- plus pour style gothique" (40).

Esta puerta recuerda pues aquella junto a la chimenea de la Pyssenlied y, en relación con el "boyau" -pasadizo- cloaca recorrida por Sérafinio y Adelphin en su desplazamiento subterráneo.

La puesta en correlación de los dos momentos de lectura puede considerarse inútil o no pertinente, dada la poca consistencia del elemento o cualidad puesto de relieve; pero ella viene reforzada por el propio título del capítulo en estudio, "Cave" que anticipa la presencia de otro lugar subterráneo, en cuyo caso la analogía se amplía y la materia de comparación, de superposición se extiende a dos cualidades: la primera el tratarse de una puerta baja, la segunda el que este tipo de puerta sea vía de acceso a un lugar por debajo del nivel normal, en el que la acción vaya a llevarse a cabo.

En efecto, tras ciertas peripecias VIOLENTAS los personajes, entre los que por supuesto se encuentran los dos anteriores, -Sérafinio y Adelphin-, van a dar en cierta bodega, sótano, agujero a fin de cuentas, (le lieu était sinistre), en el que no falta, como fué el caso en el momento del "boyau", la alusión -- por parte del narrador al pequeño animal llamado "crapaud".

La conexión de los objetos favorece como es lógico la presencia mediante el recuerdo de los ejes que sostenían a los primeros (Porte basse junto a la chimenea de la Pyssenlied, y boyau) Y aunque el recuerdo a la marcha normal de la lectura no sea detallado, la actual porte basse y la actual "cave" no dejan de quedar impregnadas del "ambiente" que rodeó la primera escena de las dos que entran en la superposición.

Veamos esto de cerca, pues se trata de un análisis y no de simple lectura.

He aquí el momento en estudio:

"Les quatre hommes descendirent (...) porte; elle s'était ouverte (...) La Cadillac suivit.

"Les quatre hommes descendirent silencieusement et se glissèrent rapidement dans l'encadrement de la porte; elle s'était ouverte sans bruit aux objurgations du Major. La Cadillac suivit. Elle savait se conduire seule et sentait l'écurie. QUAND ils eurent parcouru quelques mètres, la porte se referma avec un claquement sourd et Antioche tourna un commutateur qui se trouvait sous sa main. Une suave-musique s'éleva. C'était la Téhéssef. Antioche tâtonna quelques instants et finit par trouver un autre commutateur. Cette fois c'était le bon. Il y eut un craquement discret et le plancher se déroba sous les pas des quatre amis; ils tombèrent avec ensemble dans le vide" (93-94).

La primera nueva conexión, el primer eje que se repite, viene ligado a la conducta del personaje, a la observación que al respecto hace el narrador "C'était le bon", ambas completamente ANTI-NORMATIVAS, ambas evidencian cierto choque o ATAQUE a la LOGICA normativa.

También el personaje de la escena recordada lleva a cabo para empezar, una acción ANTILOGICA cuando desdeña la porte basse y entra por la chimenea (Adelphin la négligea, et, s'égageant sous la vaste hotte...) (40).

En la escena recordada el personaje centro de acción era Adelphin; en ésta es Antioche. Sólo a partir de la "homologación" de los pasajes podrá quizá pensarse en la fusión de los personajes que en ellos actúan.

Bien; a la aparición común del eje ATAQUE A LA NORMA (reacción ilógica del personaje, constatada por el narrador en el pri

mer pasaje; constatada y favorecida por el narrador en el segundo), a la norma en el COMPORTAMIENTO de los seres HUMANOS va ligado otro eje, eje menor derivado también del mismo gran eje común-ATAQUES A LA LOGICA: se trata del eje menor ATAQUES A LA NORMA, a la norma FUNCIONAL.

En ambos párrafos la funcionalidad de los objetos queda trastotada.

En el primero se trata del objeto "puerta", el cual, a través de la ANTI-NORMA puesta en evidencia por el comportamiento anormal de Adelphin, queda privado de su nota o característica funcional según la cual sirve ante todo para dar paso; según la cual es ante todo medio de acceso.

"Adelphin la négligea, et, s'engageant-sous la vaste hotte... (40).

En el segundo párrafo se trata del objeto botón-interruptor. Este, ligado también a la acción anormal del personaje en escena -Antioche en este caso-, presente de igual modo cierto tras toque funcional, de manera A-NORMAL sirve para hacer desaparecer el entarimado, el suelo, el piso, la base sobre la que el narrador ha colocado a sus personajes-objetos.

Y en ambos párrafos, y esto constituye la segunda conexión evidente entre ellos, a la aparición de este eje ATAQUES A LA LOGICA le sigue inmediatamente después el eje VIOLENCIA, VIOLENCIA SUPERLATIVA o SUPERLATIVIDAD articulada en VIOLENCIA.

Así, en la pág. 40, esto es, en el primero de los dos momentos de lectura puestos en contacto, tras la descripción y acción ilógicas, el personaje favorece la aparición del eje VIOLENCIA, entretejido éste con el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO (APARIENCIA-REALIDAD):

"Il prit son élan et décocha un formidable coup de pied contre cette plaque. Elle vola en éclats, démasquant une ouverture...".

En el caso presente, Ésto es, el momento actual del análisis, a la funcionalidad trastocada del conmutado sigue la caída (violencia y superlatividad) de los personajes: "ils tombèrent avec ensemble dans le vide". Frase que anuncia la aparición continuada de estos ejes, SUPERLATIVIDAD y VIOLENCIA, que abarca el resto del capítulo (dos páginas, el capítulo siguiente), y tras la cual, la frase inicial del capítulo posterior que se refiere a los dos capítulos anteriores, es decir, el párrafo en estudio -- ahora-, la frase "Je voudrais bien savoir, dit le Major, qui s'est permis de truquer ma maison comme ça..." (101), evidencia igualmente la presencia del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, a través del eje menor APARIENCIA-REALIDAD.

Y si el espacio subterráneo correspondiente al primer momento era en definitiva mitad alcantarilla mitad pasadizo, si su naturaleza quedaba abiertamente indeterminada. ¿Cabría la posibilidad de pensar que este segundo espacio subterráneo --conservando el paralelismo además de su naturaleza de "cave", valiosa para la lectura episódica, comporte una segunda naturaleza fundida -- con la primera?.

La aparición de objetos "desfasados" cuando no "inexistentes" a lo largo del desarrollo subterráneo de la acción parece favorecer la respuesta afirmativa:

"Le lieu était sinistre. Des tentures de jaconas bleu nuit, couvertes de salpêtre, tombaient de la voûte démantelée par l'explosion de la grenade -- alusión a la explosión de violencia justamente anterior-, et se perdaient au sol dans un amoncellement de débris de toute nature: couvre-théières, saxifragas, ombilics déaffectés... Dans un coin on trouvait même un saxophone faux à l'intérieur duquel les cancrelats avaient fait leur nid. La cave était rectangulaire et bâtie en moellons de boeuf". (95).

Objetos inexistentes en la realidad común, objetos de naturaleza bipolar en la realidad imaginada. Como la piedra de construcción que ni es moëllon ni es moëlle de boeuf (piedra por lo demás substantifique en la lectura semántico-estilística); como el saxófono de mentira, de juguete o que cantaba en falsete, como el objeto central y animador del subterráneo, que da nombre a todo el capítulo siguiente: "La Bête".

Pero antes de pasar al siguiente capítulo es preciso, -- tal es el orden en principio impuesto al trabajo, dar fin a la descripción de los ejes que conforman o que aparecen este título "Cave".

Se ha hablado de cierta VIOLENCIA que anunciaba la frase "ils tombèrent avec ensemble dans le vide"; se ha hablado de insinuación retrospectiva de dicha VIOLENCIA. Pero no se ha mostrado la presencia de dicha violencia.

¿De qué tipo es?. ¿De dónde proviene?. ¿Cuál es su conexión con la SUPERLATIVIDAD?,

La VIOLENCIA es un eje menor del eje mayor SUPERLATIVIDAD. Lo primero porque la primera siempre comporta la segunda. Además porque la SUPERLATIVIDAD en la narración destorda los límites de la VIOLENCIA. Esta última proviene bien directamente del narrador, bien del personaje el Major o bien del personaje Antioche.

Directamente del narrador:

"Leur chute fut de brève durée, mais le contact avec le sol pavé se révéla efficace. Adelphin perdit son béret blanc, enfoncé cependant jusqu'aux oreilles comme d'habitude (94).

Indirectamente del narrador y directamente del personaje-objeto Le Major.

"Le Major réagit vigoureusement. C'était un principe chez lui. Tirant de sa poche une grenade, il la lança dans les profondeurs de la cave" (94).

Directamente del narrador:

"Une détonation mate et... une pluie de gravats s'abat sur Sérafinio.

Indirectamente del narrador y directamente del personaje-objeto Antioche:

"Antioche, à tâtons, lance une autre grana-
de le trou" (95).

Y dos consecuencias se dibujan con respecto a este eje: Una con respecto a la aproximación de personajes. En este caso Le Major y Antioche. Antes fueron presentados compartiendo la misma casa, luego, tras la llamada telefónica del Major, siempre en compañía mutua. Ahora ambos realizan la misma acción. Ambos funcionan igual con respecto a la violencia.

Al margen del análisis de la VIOLENCIA en este párrafo, pero conectado con la posible fusión de personajes, es de notar que tras el estrépido debido a la explosión, en este momento del relato es el propio personaje Antioche el que por su parte "sustituye" a Adelphin en la función de "aclarar la situación" (Adelphin lo hacía en el boyau), mientras que el Conde va relegándose cada vez más a un puesto secundario —a medida que el relato se centra en la acción policíaca:

"Adelphin extirpa, à tâtons, le plus grosses pierres de l'oeil gauche de son ami, et Antioche se mit en devoir de résumer la situation". (94).

Centrados de nuevo en la VIOLENCIA, y vista ésta en su conjunto, una conclusión viene a dibujarse con respecto a aparición de este eje.

Su presencia ha sido anunciada hace tiempo por el narrador —a través del diálogo—, y por lo tanto esperada por el lector. Concretamente a partir de la frase pronunciada por el Major en la pág. 65:

"—Allô! Antioche Tambretambre? Bonjour, ami

très cher. Prends la Cadillac et nos deux mitrailletes et viens me rejoindre".

Se esperaba, en buena lógica, que su máximo grado de desarrollo de la acción política, y he aquí que la primera explosión de VIOLENCIA nada tiene que ver con un esperado encuentro de "malos" y "buenos", y que su aparición es en este sentido totalmente gratuita.

En efecto, su presencia está más fuertemente conectada a otros ejes semánticos -ataques a la lógica, no-realidad, que el desarrollo episódico, con respecto al cual funciona sobre todo como antecedente: de la acción violenta -episódicamente inmotivada-, del lanzamiento de las granadas se deriva, en conexión episódica, motivada, la rotura de muros y la aparición de "la Bête".

La inmotivación episódica de su aparición viene corroborada en una frase pronunciada por el narrador: "Leur chute fut de brève durée (...) Adelpin perdit son béret blanc (...) La Major réagit vigoureusement. C'était un principe chez lui. Tirant de sa poche une grenade il la lança dans les fronsfodeurs de la cave". (94).

Frase a que atestigua, que da testimonio de la naturaleza semántica de dicha violencia, que se muestra como semantivo del personaje, como eje encarnado en el relato a través del personaje, como eje constitutivo de la narración, conformante de ella más que derivado o resultante.

La aparición inmotivada del eje VIOLENCIA revela su causalidad de parte constitutiva de la FORMA que informa o conforma el relato.

Y si el personaje-objeto Le Major está conectado, directamente instalado sobre el eje VIOLENCIA, Sérafinio, una vez más se presenta como encarnación, concretización del eje SEXUALIDAD, ambos ejes de nuevo en vecindad:

"Sérafino qui, distraitement, sodomisait le Comte, se releva et s'abrita prudemment derrière la haute stature du Major. Celui-ci se retourna d'un air méfiant, mais ne protesta pas, car il ne voyait rien". (96).

-Nótese al margen el amplio campo que cubre el significado "voir": No ver nada, en la oscuridad, es sinónimo de "no darse cuenta de nada", es la expresión correspondiente al polo negativo del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO. VIOLENCIA pues, en contacto con SEXUALIDAD, su eje menor, y con SUPERLATIVIDAD, su eje correspondiente superior.

Se ha dicho ya que la SUPERLATIVIDAD desborda el campo de acción de la VIOLENCIA.

La caída es colosal, hasta tal punto que Adelpin pierde el ^goró... la cantidad de escombros que cae tras el lanzamiento de la granada es considerable: "une pluie de gravats..." (94); - el polvo que ha cegado a Sérafino, no es polvo, son piedras -- "Adelpin extirpa à tâtons les plus grosses pierres de l'oeil gauche de son ami" (94). Antioche, ante el desconcierto general, saca del bolsillo "une puissante torche" que produce una luz "éblouissante" de efecto inminente: "les ténèbres environnantes (...) s'évanouirent du coup" (95). El lugar, siniestro, el peligro inminente, la advertencia de Sérafino, en sol mayor.

Y es en el centro de esta esfera SUPERLATIVA, a la que hay que añadir cierto "mugissement surnaturel" que se deja oír-- tras la segunda explosión causada por la segunda granada, es en el centro de esta esfera superlativa donde aparece el personaje-objeto al parecer dueño y señor de las profundidades subterráneas. Personaje-objeto que se anuncia pertenecer al reino animal y que va precedido de otro del mismo tipo perteneciente al mismo reino.

"Soudain, comme la lueur de la torche démasquait les bords irréguliers du trou,-

une forme blanchâtre palpita vaguement -- dans l'ombre, et disparut à nouveau de -- rrière le mur. (...) Antioche, à tatons, -- lança une autre grenade dans le trou. Un -- mugissement surnaturel retentit, et un -- jet de liquide chaud vint inonder les -- quatres hommes qui reculèrent, horrifiés, car ils avaient reconnu l'odeur du sang -- de crapaud". (96).

A-NORMAL se revela en efecto el tal sapo, no coincidente con el objeto en cuestión considerado en su esfera de mayor generalidad; animal descaradamente imaginario este batracio de sangre caliente, que muge; objeto mental nuevo obtenido por agrupamiento de características usualmente alejadas, es decir, pertenecientes a objetos mentales separados. Nuevo animal resultante de la composición de elementos provenientes de animales dispares; Animal fantástico de nuevo?.

Ante tal panorama, desviado una vez más del episodio, -- surge de nuevo la desconfianza, la desconfianza con respecto a -- la naturaleza de lo anunciado como "La Bête".

CAPITULO XXVI

=====

La primera insinuación del narrador -a través de una comparación- hace pensar en la presencia de un verdadero animal:

"On entendait maintenant, de l'autre côté du mur, une rumeur sourde, accompagnée - d'un clapotis écoeurant, comme des pieds-de gibbon (=singe d'Asie sans queue à -- longs bras) dans de la purée de pomme de terre trop liquide... (97).

Insinuación engañosa puesto que el personaje-objeto, según afirmación explícita del propio narrador, se revela ser de naturaleza humana; o al menos el narrador le otorga ciertos rasgos típicamente humanos.

El CHOQUE A LA LOGICA ESTILISTICA da como resultado un ser difícil de definir si no es por la función episódica de la que es portador: trae en la mano cierto manuscrito que los personajes deberán leer -acción episódica probablemente conectada con la persecución policíaca, probablemente divergente-.

A la comparación con el mono sigue la descripción detallada del personaje, como ser humano y como tal coherente. La incoherencia, la A-NORMALIDAD que el personaje en cuestión pone en evidencia, es cierta A-NORMALIDAD en la situación "cósmica" que la rodea.

El personaje presentado, choque a la lógica estilística - aparte, es estrictamente humano: el narrador presenta primero -

una parte del cuerpo, la mano, luego la cabeza, la barba, luego ofrece una toma total, cuerpo adelgazado y muy alto; y finalmente, en postura y actitud completamente normativas, el personaje en cuestión se deja ver llevando el manuscrito bajo el brazo, - y hablando.

He aquí la aparición, la escena completa cuyos aspectos - inquietantes faltan por comentar:

"Une main s'agita quelques temps, puis - s'agrippe aux bords du trou et la tête - d'un sexagénaire, incroyablement barbu, - suivie peu après du corps emacié du vieillard de stature gigantesque, et qui portait, sous le bras droit, un rouleau de feuilles jaunies par le temps.
-Hasta aquí la descripción es coherente-
"-Je suis venu en barque '... halata-t-il. Sur le sang de Jules... pauvre Jules...- vous l'avez eu... Il aimait tant le bougredâne...
-Qui ça Jules?, demanda Sérafinio doué - d'une comprenette à la déclanche.
-Jules!... Pardi!... répondit le vieillard... Rihzostomus, gigantea azurea -- oceanensis de taille adulte... capturé - autre fois... Maliopi A! Je crève de pépie!." (98).

Dos A-NORMALIDADES "cósmicas", dos anomalías en el mundo al que este diálogo hace referencia: La una apunta hacia la naturaleza de los objetos que lo componen. El supuesto objeto tiene nombre de persona, y en perfecta coherencia con ello, se habla de su sangre "sur le sang de Jules", a la cual en otro lugar se hizo referencia, y continuando en perfecta coherencia, -- era caliente:

"Antioche, à tâtons, lança une autre grenade dans le trou. Un mugissement sur^{naturel} naturel retentit, et un jet de liquide chaud vint inonder les quatre hommes..." (96).

A pesar de ello, el elemento deformador existe y permanece al eje SUPERLATIVIDAD, superlatividad cuantitativa: "Je suis venu en barque... haleta-t-il. Sur le sang de Jules..." (98).

En consecuencia, pues, el objeto nombrado por el anciano - comparte la naturaleza humana, deformada en parte por la SUPERLATIVIDAD.

Ahora bien, como aclaración, como definición o puntualización de lo antes nombrado quizá demasiado généricamente va toda - una serie de calificativos que orientan al objeto en cuestión hacia otro reino hacia el reino vegetal: "Rizostomus, gigantea azurea oceanensis de taille adulte..." (98a, y hacia el reino animal: "Capturé autrefois...".

A la VIOLENCIA SUPERLATIVA, el derroche de energía del capítulo anterior, que se iniciaba policíaco sucede, reincidente, - la aparición de objetos conectados directamente con la NO-REALIDAD.

La aparición es plural pues no se trata sólo de Jules -FUSION DE TRES REINOS- sino de su objeto predilecto: le "bougre d'âne" significante nuevo, creado a la medida, neologismo privado cuyo - significado ha de ser necesariamente no referencial. Por ello, -- por la ausencia de referencia-imaginaria, se entiende-, su significado puede ser precisamente éste: el ser concretización del eje NO-REALIDAD, expresión máxima de este eje.

Además de ello y considerando la posible conexión de este neologismo con significantes existentes (bougre d'âne), el objeto en cuestión, desconocido referencialmente, explicaría también actividad del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO.

La segunda "anormalidad cósmica" hace referencia no ya a - los objetos que componen el mundo dentro del cual la narración -- tiene lugar, sino al funcionamiento de los mismo, a las leyes que rigen su funcionamiento. Es de nuevo la relación causal-final la-

que queda en entredicho:

"Je suis venu en barque... (...)
 -Le manuscrit, vous le lirez.... balbutia
 -t-il.
 Je vais n'en aller, maintenant". (98).

Sabía el viejecillo en cuestión que los personajes-poli --
 cías vendrían; vendrían aquí, a cierto punto concreto que el lec-
 tor desconoce, y ha acudido a la cita, ¿prevista por qué o por --
 quién?

"Je voudrais bien savoir -dice el Major dos escenas des --
 pués: "Je voudrais bien savoir qui s'est permis
 de truquer ma maison comme ça, et de flan-
 quer un rizostomus à côté de ma cave.

(Continúa el N.) ...car c'était une des nombreuses retrai-
 tes du Major, habilement arrangée par --
 quelque mystérieux curateur" (101).

Es preciso la relación para qué y por qué ha venido este -
 viejecito -para qué y por qué es el manuscrito- la que mantiene -
 el hilo episódico y la intriga: la búsqueda de la banda, y a lo -
 lejos del barbarin.

Y es precisamente el "truquage" en sí y el principio orga-
 nizador del mismo lo que distrae de la lectura episódica hacia la
 semántico-estilística.

Más tarde y no muy lejos se vuelve a insistir sobre la --
 aludida fuente de organización. Es cuando uno de los personajes an-
 te el tremendo desorden producido en la cave echa de menos al va-
 let Dunoed: La respuesta a ello por parte del Major parece indi-
 car cierta relación de proximidad si no es de identidad entre es-
 te personaje y la citada fuente de organización -cierta proximi-
 dad pues entre el Major y el Narrador, ambos coincidentes en cier-
 to CONOCIMIENTO privado, vedado a los demás personajes y al lec-
 tor.

Este es el momento en cuestión:

-Si ^UDanoeud était là! soupira Adelpin.
 Il pourrait mettre un peu d'ordre!...
 -Patience! dit le Major. Il viendra. Il
 est prévenu. Ecoutons". (102).

Y las leyes que rigen este universo de objetos, desconocidos para la mayoría de los personajes y para el lector no sólo suponen cierta omnisciencia con respecto al personaje afectado, y - con respecto al narrador indirectamente, sino que, y esto es lo - más importante aquí, han de ser leyes A-NORMALES, -no combinación única de leyes normales- puesto que de ellas se derivan con toda-naturalidad escenas, situaciones y objetos en total discordancia-con las LEYES LOGICAS NORMATIVAS.

Tal en principio la inesperada, e inexplicada aparición y-desaparición del viejecillo:

"En abandonnant son manuscrit, il exécute un magnifique saut périlleux (SUPERLATIVIDAD) et retombe de l'autre côté du trou.- On entendit un bruit d'avirons et le chant des Bateliers de La Volga, beuglé à tue-tête (SUPERLATIVIDAD) d'une voix cassée,- puis, plus rien... que le sinistre clapotis du sang de Jules qui commençait à -- sourdre aubas de la muraille". (99).

Tal en principio el propio viaje en barca, y la naturaleza de la cave que de él se deriva. ¿Es ella simplemente un sótano colindante con una gruta natural, ocupada hasta el momento de la explosión por el viejecillo y por el Rhizostomus?.

Y este propio viejecillo, ¿qué tipo de ser humano es?. ¿Es a este objeto-personaje al que se refiere el título del capítulo, "La Bête?".

Las preguntas son tan numerosas y ante todo tan esenciales para la comprensión que el propio narrador ha de hacer frente a ellas -lo que no quiere decir que las soluciones-, trayendo a co-

lación el "mystérieux curateur" (101).

Una vez desaparecido el no menos misterioso personaje, el relato recupera su modalidad enérgica presidida por el Major. Ahora bien, al despliegue de actividad SUPERLATIVA acompaña la presencia del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO:

-A l'ouvrage, les gars! dit le Major. On ne va pas se laisser noyer comme des huîtres dans cette cave.
Il arracha des murs le jaconas qui pendait et se mit à amonceler des débris de toile et de bois le long des piedroits. Ses compagnons l'aidaient fébrilement sans rien lui demander. Au bout d'un quart d'heure, la pile de matériaux atteignait presque la hauteur du trou sur une épaisseur de deux mètres. Le Major sortit son briquet et mit le feu à l'amas d'objets disparates.
-Va faire du boudin, conclut-il. Coulera plus. Antioche avait compris depuis longtemps, mais les deux autres échangèrent un regard-admiratif.
-Va faire aussi de la fumée, dit Adelpin cependant.
-Non! Courant d'air... conclut le Major, en projetant sans prévenir, une troisième grenade à l'opposé de la fosse à Jules. (99-100).

La mirada admirativa divide a los personajes en dos grupos: Adelpin y Sérafinio representan el polo IGNORANCIA frente al Major y Tambrétambre que son los porte-parole del polo CONOCIMIENTO. En esta perspectiva el propio objeto "lenguaje" cumple o puede considerarse como cumpliendo cierta función al respecto: El laconismo puede ser considerado como restricción de la palabra frente a la actividad dinámica, reducción verbal a favor de la SUPERLATIVIDAD enérgica, y por otro lado puede considerarse relacionado con el propio polo CONOCIMIENTO: El laconismo parte del Major, único personaje dueño y conocedor de la situación; y en este sentido la es-

cena en curso no es sino la puesta en marcha, la realización de - esta cualidad, adjudicada al personaje ya desde antiguo. Era en - el momento de la descripción previa a su entrada en escena, cuando se leía:

"Quand au moral, nous oserons dire que la lave du feu central paraissait froide à - côté du brasier bouillonnant de ses pensées géniales. Mais il désait rarement ce qu'il pensait". (55).

Y en este momento de primera intervención el laconismo no queda sino confirmado:

"Lorsque le Comte eut achevé son récit, Le-Major expectora un mot, un seul, un commentaire, un résumé. Le mot clé enfin. Il dit: -Bon. Et s'arrêta". (58).

Igual función -LACONISMO recubriendo el polo BONOCIMIENTO-, cumple en el momento presente la frase pronunciada por el Major: - "Dieu y purvoira". Se trata de la frase que cierra o concluye la estancia de los personajes en la "cave", en el espacio subterráneo y es la respuesta del Major con respecto a cierto reparo expuesto por Antioche, reparo muy bien razonado: "Faudrait éteindre le feu, dit Antioche...".

El mecanismo en este caso queda al descubierto a través de la AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.

En efecto, los personajes están a punto de abandonar la cave -ya ha tenido lugar la transmisión del manuscrito-, pero ésta es tá en llamas, consecuencia de las anteriores explosiones por grandas.

Primero Antioche y luego Sérafinio se preocupan por ello. - Ambos esperan la solución del Major. A la observación del primero - la respuesta es "Dieu y pourvoira", a la insistencia del segundo, - cuya inquietud evidentemente no se ha calmado va dirigida la expli

cación completa, con la consiguiente AUTODESTRUCCION:

- "Mais le feu? rappela Sérafinio.
 - Il va s'éteindre, dit le Major. Le jaco-
 nas est strictement incombustible, et --
 tous les morceaux de bois ne sont que du-
 plâtre peint". (102).

Autodestrucción porque no es al azar a la providencia -divi-
 na o no- a quien se remite el desenlace. Autodestrucción porque la
 frase Dieu y pourvoira recubre con toda su apariencia de desinte-
 rés, una PRECISION EXTREMA en la previsión.

La respuesta primera satisface al personaje acólito del Ma-
 jor, al iniciado, pero no a quien como se acaba de ver representa-
 el polo IGNORANCIA, éste necesita la explicación o el desciframien-
 to, cuyo movimiento esencial es el de invertir valores.

La respuesta segunda, la explicación, pone de manifiesto --
 una doble A-NORMALIDAD: 1) Como tal explicación FUNCIONA anormal -
 mente, pues no desarrolla la idea implícita en la primera frase, -
 sino su contraria. 2) Para su realización trae a colación objetos-
 de naturaleza A-NORMAL: el uno orientado hacia la NO-REALIDAD por-
 divergencia con respecto a la NORMA -se trata de cierto jaco_{nas} in-
 combustibile-, el otro orientado hacia el eje REALIDAD-APARIENCIA:-
 "les morceaux de bois ne sont que du plâtre peint".

La segunda respuesta se considera válida y la troupe policí-
 ca formada por los cuatro personajes habituales: Adelphin, Sérafi-
 nio, Antioche y el Major se disponen a oír la lectura del manuscri-
 to.

CAPITULO XXVII
=====

Das consideraciones con respecto a este nuevo objeto: La -
primera acerca de su naturaleza, la segunda acerca de su función:

"Le manuscrit se composait d'une trentaine de feuillets jaunis reliés par du fil - à couper le beurre et couverts de taches de son. La première page manquait mais le texte ne commençait qu'à la seconde".
(102).

La descripción que de él da el narrador pone una vez más - ante los ojos del lector cierto objeto no coincidente con la realidad común. El objeto en cuestión apunta directamente al eje NO-REALIDAD.

En cuanto a su función dentro del relato este objeto es -- aquello que la banda policíaca ha encontrado, objeto discordante con lo que el lector episódico espera que encuentre. Es en resumen las cuentas el objeto que manifiesta de manera tangible la plural-desviación normativa de lo que se entiende por persecución policíaca - sea ella en búsqueda de los ladrones, sea del objeto robado.

El relato policíaco, por la inserción de cierta dosis, de cierto sema. IMPREVISIBILIDAD, coexistente con el relato de aventuras.

Ahora bien, este objeto no es uno más de los descritos por el narrador en el sentido de que no viene a conformar junto con -

los otros el mundo en el cual se desarrolla la acción, sino que conforma la propia acción, está directamente conectado con ella: su presencia es en este sentido insustituible e imprescindible.

Aparentemente "Ça débutait comme un roman" (102) aparentemente se presenta como un relato dentro del relato.

CAPITULO XXVIII

=====

Durante cierto tiempo en efecto, el narrador presente - otros personajes, otro ambiente. Parece en efecto, que otro relato comienza, Quizá se trate, puede pensar el lector preocupado - tan sólo por el desarrollo de la anécdota, quizá se trata de la presentación del otro lado del mismo asunto, Ésto es, quizá el - narrador presente al lector la banda de maleantes antes de que - los personajes ya conocidos den con ella. El lector así equipado posiblemente espera que ambos "equipos" se encuentren y que tras cierta escena superlativamente violenta el Major y sus seguidores recuperan el "barbarin" con lo cual ambos aspectos de la búsqueda policíaca (objeto robado y ladrones) queden cumplidos.

Ahora bien, los relatos en principio alejados y distantes muestran ciertos puntos de contacto, ciertas similitudes inquietantes que apuntan hacia la posibilidad de que si bien los nueve capítulos que constituyen el Manuscrito forman un relato dentro del relato, éste quede de tal manera asimilado al primero que pueda en definitiva ser el mismo.

En primer lugar, también el segundo grupo de personajes - -Baron Visi y Brisavion que son los centrales- es ante todo equipo de búsqueda más que centro de posesión como la lectura episódica-policíaca podía suponer.

Una vez que Brisavion y el Baron Visi se han asociado -- ("Vous avez l'air blindé, conclut Brisavion. Associations-nous" --

(126), éste último se dispone a la búsqueda, búsqueda que implica, como antes en el primer relato, cierto desplazamiento o viaje:

- "Maintenant, venons au fait. Où se trouve-t-il?
 - Vous connaissez l'archipel de Touamoutou? - dit Brisavion.
 - J'irais les yeux fermés.
 - Et bien, ce n'est pas là. C'est dommage, -- c'est à Bornéo, a deux cents metres au -- sud-ouest du piton Malikopi.
 - C'est en plein milieu de l'île, remarqua - le Baron.
 - Oui, dit Brisavion, mais vous aurez des ci garettes et un canot automobile.
 - Parfait! conclut le Baron. Je pars demain.
 - C'est tard!...
 - Pourquoi?..
 - Vandenbouic est sur l'affaire, avoua Brisavion" (127).

Y si el Major y sus secuaces ya no son los únicos buscados - res, Brisavion y el Baron, tampoco - nueva semejanza, hay siempre - otra persona que está tras el mismo asunto- cuya naturaleza, nuevo punto de contacto, el narrador se obstina en callar.

En efecto, el referente del pronombre "Où se trouve-t-il?", es desconocido para el lector. Este segundo equipo, pues, como el primero, busca algo cuya naturaleza es conocida sólo por la élite- cerrada que forman los buscadores -no por el lector-. El narrador, una vez más, no describe sino que da por supuestamente conocida la finalidad de tanto despliegue de energía.

La primitiva relación de oposición entre ambos bandos -su - puesta por el lector- se convierte en relación de paralelismo.

Junto a este paralelismo fundamental se suceden, puntualmente, otros menos esenciales si se juzgan por separado, pero cuya in sistencia a lo largo y a lo ancho de la lectura no deja de ser sig nificativa.

El manuscrito empieza por una escena entre un tal Jef Dubois y el Baron, comparable por más de un detalle, a la ya conocida entre el Major e Isaac Laquedem.

Ambas son previas al desplazamiento.

En ambas se discute el precio --se pone precio a cierto objeto que el narrador no describe--, salvo para incitar a la curiosidad.

En ambos casos, tras la entrevista, el partenaire del personaje principal resulta su víctima., por razones de seguridad para el personaje principal, poseedor de "la chose".

En ambos casos la entrevista se desarrolla en un lugar --elevado.

Por otra parte, la entrevista que da comienzo al manuscrito es equiparable a otra de las secuencias pertenecientes al primer relato, por ser ambas igualmente previas a la puesta en movimiento de los personajes hacia un desplazamiento policíaco, o al menos pseudo-policíaco.

La equiparabilidad de ambas secuencias parte de un elemento del significante empleado por el narrador: se trata del "nombre" --que éste otorga al ascensor empleado por Jef Dubois para subir -- hasta el despacho del Baron:

"Jef poussa d'un geste délibéré la porte -
de l'ascenseur Poux-Conciliabulier...".
(103).

nombre que hace pensar, que revivifica, el título del capítulo --XIII, "Conciliabule des savants", tanto más cuanto que dicho título, en parcial correspondencia con la materia explicada, encabeza otra entrevista preliminar --distinta, pero igualmente entrevista-- previa a la acción, si bien carante del sema "inminencia" con respecto al desplazamiento.

Y en esta misma línea de coincidencias o "surimpressions"

el encuentro del Baron con le Cénobite parece repetición, al menos parcial, de la primera reunión deliberatoria realizada en casa de Adelphin, reunión que ocupa varios capítulos, el último de los cuales va encabezado por el título "Plan".

Y es precisamente en este título y al momento de lectura - que le rodea al que parece remitir cierto párrafo perteneciente - al Manuscrito; relato dentro del relato, homologable al relato.

El párrafo en cuestión es el siguiente:

"J'ai publié de vous dire, patron:... murmura-t-il. Le Cénobite veut vous parler... (...)
-Tu as quelque chose à me dire (...)?
-Oui, viens par là (...)
Ils s'installèrent dans un coin de la pièce (...) reprenaient de plus belle, le Cénobite exposa le Plan (120, 1, 2).

Nótese la grafía, el narrador emplea la misma "mayúscula" que cuando esta palabra cumplía el papel de encabezamiento de capítulo.

En tercer lugar, el personaje del Baron aparece en más de una ocasión y por más de un elemento descriptivo, homologable a los personajes ya conocidos -en más de una ocasión ellos mismos - también homologables, como se vió en págs. 70, 142 y 161 del P. Texto.

Coincide con Adelphin, y con otro personaje secundario, La Pyssenlied, en pertenecer, por los títulos que el narrador les -- otorga, a cierta élite social. Pero esta nota no deja de ser secundaria frente a la primacía de ciertos momentos menos aparentes quizá pero más significativos e imperiosos:

He aquí algunos de ellos:

1.- El Baron Visi:

"Dans son antre, le baron souriait, d'un - sourire de bête fauve, qui découvrait sa - canine gauche..." (p.108)

"Sa taille se redressa. Il reprit l'allure furtive et souple du caraco dans la jungle birmane" (p. 115)

"Le Baron, d'un bond de cougar se rua sur Totot, et d'un coup de pied bien appliqué, l'étendit inerte à ses pieds".(p.120)

• Adelphin:

"Le front (...) barrait brusquement la route à la luxuriante toison fauve qui donnait à la noble tête d'Adelphin quelque chose - d'un air léonin" (p. 14)

Séraphinio:

"... cet homme au rire merveilleusement subtil qui, par de savants exercices, avait développé sa résistance au point de pouvoir saillir une percheronne de un mètre soixante-quinze au garrot sans en pâtir le moins du monde. Ses allures de centaure débridé..." (p. 22).

2.- Baron Visi:

"Il s'arrêta dans le noir (...) La lueur dansante de sa puissante torche électrique lui révéla le chaos de débris fumant" (p. 115-6).

"Le Baron avait bouclé à sa ceinture une forte lampe à gazogène qui, sous un poids-réduit..." (p. 143).

"Sa main, tenue derrière lui pour tâter le terrain, rencontra un objet ligneux qu'il reconnut rapidement pour une torche faite du bois résineux du mata-hari. L'enflammant avec son briquet consulaire, il poursuivit sa route, précédé d'une vive lumière. (p. 145).

Adelphin:

"Adelphin fouilla dans la poche de son gilet et sortit le briquet en or contrepoin- te (...) Quelques instants après, une vague lueur nommait l'ombre grotesque des deux hommes qui vacillait sur le mur". (36, 7).

Antioche:

"...et Antioche se mit en devoir de résoudre la situation. Il tira de sa poche une puissante torche électrique et promena un faisceau de lumière éblouissante sur les ténébreuses environnantes qui s'évanouirent du coup" (p. 94-5).

3.- Baron Visi:

"-Je te suis, dit le Baron en humant l'odeur de femelle qui montait des profondeurs tan - dis que des images lubriques se pressaient - dans son cerveau monacal". (p. 116).

Adelphin:

"Adelphin, au passage, cueillit une gousse - de béri-béri dont la forte senteur lui monta à la tête, et de rouges images de luxure -- flambaient devant ses yeux, si bleus, si calmes, tandis qu'il gravissait les marches, -- parcourues d'effluves aphrodisiaques". (25-6).

4.- Baron Visi:

"A l'aube, épuisée, la fille mourut. Le Baron fit posément sa toilette et jeta le -- corps dans le brasier qui couvait depuis la veille, dans les ruines de la maison voisine. (7. 117).

Sérafino:

"L'instant d'après, la porte était fermée, - à clé cette fois, et Sérafino, bégayant des paroles sans suite, se livrait, sur le corps de la jeune femme, à des excès regrettables.- Au bout de cinq minutes elle s'évanouit, Sérafino rajusta ses vêtements et rejoignit - Adelphin". (p. 41).

5. Baron Visi:

"Léger, celui-ci franchit en quelques bonds-gracieux la distance qui le séparait encore-du cabaret mal famé où l'ignoble personnage- que l'on nommait le Cénobite brassait des -- mixtures sans nom derrière un bar de bois de cornemuse" (p. 121).

Adelphin y
Sérafino:

"Adelphin entraîna son ami au buffet... Saisissant discrètement cinq bouteilles de champagne et plusieurs assiettes de petits gâteaux... Cette femme, dit Sérafino... Ce n'est pas - une femme; c'est une cornemuse oubliée sur - terre par quelque succube amoureux d'une -- étoile..." (p. 29, 30, 33).

6.- Baron Visi:

"A l'entrée du Baron, les rires et les grasses plaisanteries qui se heurtaient aux parois de la cave étroite avec un bruit tonitrueux cessèrent net. Quelques murmures admiratifs s'élevèrent car la gigantesque stature de cet étrange individu impressionnait les êtres les plus dénués de sensibilité." (121).

Séraphinio:

"En le voyant passer, les gardiens de l'ordre retiraient leur casque et les petits enfants s'arrêtaient de crier". (p. 22).

7.- Baron Visi:

"Au moment précis où le Baron allait recevoir le renseignement crucial sans lequel l'entreprise était vouée à un échec certain, une détonation sèche claqua sous la voûte et le Cénobite rendit sa vilaine âme au diable tandis que sa carcasse roulait à terre". (123).

Séraphinio:

"Sacré nom de Dieu! haleta Séraphinio.
Tu l'as enfin? Qu'est-ce que c'est?
-Foutu con! dit Adelphin. C'est le... (sic)
Une détonation retentit et la balle lui --
coupa la parole au ras des lèvres". (p.49).

8.- Baron Visi:

"Le Baron, saisissant son revolver, fit sauter la lampe de mille watts qui éclairait cette scène d'horreur. Puis, bondissant par dessus les formes confuses qui s'agitaient dans le noir, au milieu des cris et des vociférations, il atteignit la porte et se perdit dans l'ombre..." (122).

Adelphin y
Séraphinio:

"Une détonation retentit et la balle lui --
coupa la parole au ras des lèvres.
-Vite!... cria-t-il. La fenêtre..."

Une nuit opaque s'apaisantissait sur toutes choses. Penchés à la fenêtre, ils virent - vaguement une ombre disparaître... (p. 49).

9.- Baron Visi:

"... le Baron se dirigea vers un épais fourré, et dévêtant sa compagne, lui fit subir les derniers outrages un nombre suffisant de fois. Alors, tirant son revolver, - il l'acheva et s'éloigna pour aller chercher ses valises..." (p. 140).

Baron Visi: V. cita nº 4

Sérafino : V. cita nº 4

Baron Visi:

"Le Baron Visi exerçait l'artistique profession de maître chanteur. Jef Dubois (sa récente partenaire) était sa dernière victime..." (p. 107).

Major:

"-Trop aimable, prognâ à son tour le Major. Pas un mot à personne, ajouta-t-il.
-Bien sûr dit Isaac.
-Tu permets? dit le Major en tirant sa mitraillette. Je serai plus tranquille. Il - déchargea son arme sur Isaac qui gargouilla quelques secondes et se tut.
-Au revoir, vieux, dit le Major en s'en allant" (p. 80-81).

10.- Brisavion, personnage "sède" del Baron:

"Brisavion, le célèbre détective, fumait - sa cent-septième pipe quotidienne derrière un bureau plaqué de palissandre ronéoté - quand un coup de sonnette impérieux se fit entendre" (123).

Major:

"Le Major, renversé mollement dans un profond club en cuir, un grand verre de whisky à la main, grillait une Gold Flake, avec

négligence, tout en écoutant d'une oreille
aigüe le récit du Comte Adelpin" (p.57).

- ambas frases inaugurando sendos capítu -
los-.

Adelpin:

"Dunoed lui-même vint ouvrir et le condui
sit dans la bibliothèque où son maître —
(Adelpin), ayant enfilé une robe de cham-
bre d'une rose saumon délicat, bordée d'une
galon vert bouteille, fumait une pipe de -
navy-cut arrosé d'huile de colza". (p.47 -
48).

Puesta ya de manifiesto —a través de cierta incursión en —
el campo del análisis morfológica-estructural—, la similitud y pro-
bablemente la identidad profunda de ambos espacios narrativos —el
del manuscrito y el anterior a él; y habiendo ya anotado en la men-
te este hecho como origen o causa de posteriores reacomientos y —
posibles conclusiones, parece conveniente continuar con el tipo —
de análisis hasta ahora efectuado, en prevención ello de una dis-
persión de puntos de vista, de otro modo, inevitable.

Queden para más tarde, pues consideraciones más o menos —
sintéticas, en atención al análisis minucioso que en este momento
conviene proseguir acerca de los objetos conformadores del mundo—
que el narrador, a través de ellos, vaya construyendo. (1).

(1) Recuérdese que la "deformación" en las relaciones entre
objetos —causales, finales, etc,— afectan a éstos de igual modo —
que la deformación esencial de los mismo^s, si bien de una manera —
más suave. V. Le Gern...

En este primer capítulo del manuscrito, C. XXVIII de Trouble, aparecen dos personajes importantes y uno accesorio: Jef Dubois va a ver al Baron Visi a su despacho, tiene lugar una entrevista singular en la que también está presente la secretaria de éste último. Finalmente el narrador constata la desaparición de Jef; definitiva pues cuenta que ha muerto, y ratificada por la ausencia de cualquier oscilación posterior o autodestrucción del texto.

Ninguna a-normalidad flagrante en las tres primeras páginas que abarcan el recorrido que hace Jef en el interior del inmueble hasta su llegada al despacho, el encuentro de ambos personajes, la descripción del Baron, el comienzo de la entrevista.

Hay sin embargo, tres ocasiones, pero tan sólo tres, en las que la narración parece exigir algo más que una lectura estrictamente literal:

"Jef Dubois poussa d'un geste délibéré la porte de l'ascenseur Roux-Conciliabuser - qui l'avait monté jusque'au sixième étage...". (103).

El nombre con que el narrador bautiza a este ascensor del primer párrafo del Manuscrito parece apuntar en dos direcciones ya conocidas: En primer lugar "roux" en su aplicación más generalizada designa cierto color relativo al pelo, al vello. La lectura semántico-estilística empieza a considerar la posibilidad de la reiterada presencia del eje FUSION DE TRES REINOS mediante el cual el ascensor en cuestión participase de la cualidad de ser animado. Al constatar los posibles usos analógicos del adjetivo Roux la desconfianza aminora aunque es a su vez reforzada por el empleo verbal "L'avait monté".

Si la primera parte de este nombre compuesto Roux-Conciliabuser sólo se retiene el color, la lectura precavida no puede dejar de poner en relación la presencia de las tonalidades que pertenecen a la rama del rojo y a la cercana muerte violenta, la

cual parece anunciar. En este caso no dejará de ponerse en relación esta pasaje, esta entrevista con la llevada a cabo entre el Major e Isaac Laquedem, el "antique hère" que padecía daltonismo.

En cuanto a la segunda parte del nombre compuesto, es la segunda vez que en Trouble aparece la secuencia fónica "concilia bu...". Necesariamente la memoria une este momento con aquel en que se leía "Conciliabule des savants", los une y los superpone, tanto más cuanto que efectivamente ahora también se trata de cierta reunión previa a una decisión.

La segunda sospecha, segunda ocasión de las antes aludidas versa de nuevo sobre la posible presencia del eje FUSION DE TRES-REINOS y del eje PUNTILLOSISMO: Está contenida en el párrafo siguiente:

"Jef remercia d'un sourire et s'arrêta devant la deuxième porte à gauche. Celle-ci ne portait aucune indication, Seul un numéro 19 accrochait l'oeil à 1 m 65 du sol, - environ". (p. 104).

La tercera anormalidad, también en manos del narrador es la siguiente, y hace aparecer la inadecuación a la realidad común, el error, voluntario tras el cual se dibuja el eje NO-REALIDAD:

"-Entrez! répondit une voix énergique et bien timbrée.
La vois d'un homme à qui on a enlevé complètement les amygdales à l'âge de vingt-trois ans". (p. 104).

Si la primera parte del capítulo no contiene más que estas tres ligeras anormalidades, la segunda sin embargo, evidencia la presencia constante de los ejes semánticos conocidos, de-formadores de la realidad:

El eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO preside el diálogo, Estos, la compra-venta.

-C'est deux millions, pas un sou de moins!
 ... (B.V.) Gêné, l'autre (Jef) se gratta-
 la tête d'une main dont les ongles...
 -Je ne voulais pas dépasser un million --
 neuf cent quatre-vingt-sept mille... Ça -
 me serait difficile. (Jef).
 -Vous semblez à peu près fixé sur la va --
 leur de la chose, dit le Baron en rica ç-
 nant... Mettez sept cents balles de plus-
 et ça biche.
 -Puisqu'il en faut passer par là, dit Jef
 en soupirant. Un chèque? (se supone que -
 Jef pregunta al Baron si és
 te, presunto comprador por-
 lo que va dicho, adáite un-
 cheque).
 -Mais oui, dit le Baron qui sortit un car-
 net de chèques de sa poche et s'exécuta.
 Les deux hommes se serrèrent la main, et-
 Jef quitta la pièce en emportant son chèque". (106).

En la página siguiente el eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, -
 preside la intención del narrador, hablando del Baron:

"D'autant que la chose dont il effectuait-
 le rachat était de nature à compromettre,-
 facheusement une carrière qui s'annonçait-
 brillante". (107).

La autodestrucción repetida produce un movimiento de OSCI-
 LACION -tan pronto el Baron es vendedor como comprador-, compara-
 ble al que en su momento sostenía al Capítulo XIII y parte del --
 XIV, titulados "Concilabule des savants" y "La rescousse" -barba-
 rin ausente, barbarin presente-, y por otra parte anunciador de -
 otro momento OSCILATORIO, creador de confusión y prácticamente ado-
 sado al recientemente citado.

El segundo afloramiento del eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO
 -autodestrucción repetida, insistente-, tiene lugar al final del-
 capítulo, es decir, escasamente una hoja después de terminado el-

primero, y está relacionado con la muerte del personaje Jef.

Ambos momentos pueden interpretarse de más de una manera; esto no es extraño. Ahora bien, lo que convierte a este capítulo en sorprendente en comparación con los anteriores es el elevado número de ATAQUES A LA LOGICA, el "torbellino de disparates" que encierra más allá de lo previsto y quizá de lo previsible.

Los ATAQUES A LA LOGICA, puesto que se trata de AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, no brotan del cotejo entre "realidad nombrada" y "realidad referencial externa" o "realidad común", sino de la inadecuación lógica del relato consigo mismo.

El momento correspondiente al diálogo ya ha sido transcrito. He aquí el sostenido por el narrador de manera que ambos pueden ser analizados de manera conjunta:

"Le Baron Visi exerçait l'artistique profession de maître chanteur, Jef Dubois -- était sa dernière victime; doué d'un naturel aimable et plein de bonhomie, il portait une épingle de cravate en mercure ondulé et n'avait manifesté aucune résistance à se voir ainsi plumé. D'autant que la chose dont il effectuait le rachat était de nature à compromettre fâcheusement une carrière qui s'annonçait brillante.

Le lendemain, le valet de chambre de Jef qui venait, comme d'habitude, siffler avec lui le perdid matinal, le trouva mort dans son fauteuil, les doigts crispés sur le canon de vin qu'il s'appêtait à boire au moment où la mort l'avait frappé im promptu. Il s'était suicidé d'un coup de matraque bien placé.

Dans son antre, le Baron souriait, -- d'un sourire de bête fauve, qui découvrait sa canine gauche..." (p. 107-8).

La cita es extensa, pero el texto de TROUBLE es lo suficientemente conocido como para estar en la memoria de todos.

"C'est deux millions, pas un sou de moins...!": El Baron - queda presentado como vendedor. "Je ne voulais pas dépasser...",- y Jef como comprador que defiende su dinero. En el regateo se produce la primera incorrección: "Mettez sept cents balles de plus - et ça biche". El lector impaciente, anecdótico, episódico acepta este diálogo como tal regateo, sin comprobar que la suma sobrepasa los dos millones, y si se da cuenta de ello, así como de lo -- irrisorio del descuento que pide Jef, lo acepta como efecto cómico, sonríe, y continúa la lectura con la convicción de que la venta se está llevando a cabo.

Jef, el comprador, se doblega, en un movimiento similar - al que condujo a Sérafinio a excusarse ante la superioridad de -- Adelpin en Concilabule des savants:

"-Mais, puisque tu l'as!...
-J'ai dit: on m'a volé (sic). C'est un -
subjonctif, ricana Adelpin.
-Excuse-moi, Et Sérafinio rougit". (p. 50)

Jef, el comprador, en su sumisión al aceptar el precio - sostenido por el Baron, ratifica, corrobora, hace nacer el primer ATAQUE A LA LOGICA que consiste en que un millón novecientos -- ochenta y siete mil más setecientos sea igual a dos millones.

"Puisqu'il en faut passer par là, dit Jef-
en soupirant. Un chèque?. (106).

Y la contestación del Baron hace brotar de nuevo el mismo eje; está directamente orientada hacia él también; pero en este - caso no se aprehende a través del cotejo entre la realidad nombrada en el texto y la realidad externa, entre lo que es la suma en el texto y fuera de él -operación lógica por excelencia, por otro lado. Cuando el narrador transcribe la respuesta y la conducta - subsiguiente, anula, con su autoridad, el diálogo anterior, ANULA

el texto, a la vez que abre un doble camino a seguir:

-Mais oui, dit le Baron qui sortit un carnet de chèques et s'exécuta". (106).

Tómamos este verbo como sinónimo de "se decidió".

Si saca el carnet de cheques y se decide, se pone de manos a la obra, es -en buen lógica-, que el propio Baron es el comprador, lo cual anula la severidad del principio "C'est deux millions pas un sou de moins!". Opinión al parecer ratificada por las siguientes palabras del narrador: "Les deux hommes se serrèrent le main et Jef quitta la pièce en emportant son chèque" -trato cerrado Jef recibe el cheque extendido por el Baron. Opinión al parecer, -igualmente ratificada por otras palabras posteriores, también del narrador: "D'autant que la chose dont il affectuait le rechat".... (107).

Queda pendiente, sin embargo, que si bien en buena lógica -una afirmación anula la otra por ser ambas contradictorias, en el proceso de la lectura, ambas se aceptan, con lo cual la autodestrucción del texto fuerza al lector a una de las dos posturas siguientes: a la hasta ahora llamada del QUE MAS DA o a la aceptación de la unión de contrarios.

La última cita, la intervención del narrador en la pág. 106 abre un doble camino a seguir:

"-Mais oui, dit le Baron qui sortit un carnet de chèques et s'exécuta" (106).

La última palabra es ciertamente chocante; en este mundo -imprevisible al que el lector se va ya acostumbrando pudiera muy bien tener cabida un hecho ilógico inmotivado, aunque fuese la desaparición del personaje presentado como principal...

El narrador tranquiliza, la sospecha es fugaz:

"Les deux hommes se serrèrent la main...".

Pero es el caso que esta intranquilidad no es la única: En primer lugar se ha hablado del ascensor "Roux Conciliabulier", en segundo lugar, este significante habla de "victime s'exécute"; en la página siguiente el narrador victima y detiene sobre un objeto alarmante, el alfiler de corbata: "une épingle en mercure ondulé et n'avait manifesté aucune résistance à se voir ainsi plumé". -- (107).

Finalmente esta línea en sordina estalla y las insinuaciones tienen su fundamento -à rebours- en el penúltimo párrafo del capítulo "Le lendemain... le trouva mort... la mort l'avait frappé improptu... Il s'était suicidé... Dans son antre, Le Baron -souriait".

Pero la línea de la VIOLENCIA no es menos zigzagante que la de la compra, que la de la BUSQUEDA.

Si la expresión "s'exécute" se considera sólo y totalmente portadora del significado violento otra actuación del eje AUTODESTRUCCION sale a la superficie puesto que acto seguido estrecha la mano de Jef; y puesto que acto seguido el narrador especifica que el tal Jef era la última víctima del Baron, la explosión de violencia se da como válida, pero no en el cuerpo del Baron sino en el de su antagonista.

Nueva oscilación a partir del momento en que queda por sentado la desaparición de Jef y no la del Baron.

El narrador no duda en afirmar sin ambigüedad alguna que - el Baron ha matado a Jef: "Jef Dubois était sa dernière victime"- e incluso, aunque de manera menos unívoca, da a conocer el arma y su utilización: "il portait une épingle de cravate en mercure ondulé et n'avait manifesté aucune résistance à se voir ainsi plumé" (107); e incluso explica, aunque con cierta oscuridad, la cau-

sa de semejante asesinato: "D'autant plus que la chose dont il effectuait le rachat était de nature à compromettre fâcheusement une carrière qui s'annonçait brillante" (107).

Causa, por lo demás idéntica a la que movió al Major a asesinar a Isaac Laquedem: "Je serai plus tranquille" (81).

Y en idénticas circunstancias por parte del oponente, que deja realmente de serlo para convertirse en colaborador: En el caso que ahora ocupa la atención Jef, doué d'un naturel aimable et plein de bonhomie... n'avait manifesté aucune résistance à se voir ainsi plumé..." (107). Y en la escena recordada y por tanto superpuesta a ésta: "Tu permets? dit le Major en tirant sa mitraille. Je serai plus tranquille".

Bien. El Baron ha matado a Jef. Lo cual no es obstáculo para que el narrador mediante AUTODESTRUCCION DEL TEXTO anterior diga que "la mort l'avait frappé impromptu" afirmación a su vez DESTRUIDA por la siguiente alusión directa al hecho, "il s'était suicidé". Pues una última alusión indirecta reinstala, DESTROYENDO a su vez la afirmación precedente, la conclusión del asesinado: -- "dans son antre, le Baron souriait, d'un sourire de bête fauve",-- ratificada en el siguiente capítulo por la observación del lector del manuscrito, Antioche; que parece haber comprendido sin vacilar:

"Quel saut! murmura-t-il et dans ses lèvres de grenade, l'injure prenait la valeur d'un caress". (109).

La huella que este capítulo deje en el lector rápido y epistólico, amén de la jocosidad, será muy probablemente el recuerdo de dos personajes, uno de ellos el Baron, que recibe al otro, Jef en su despacho, para tratar un asunto de compra quizá no muy limpio, pues ambos tienen la precaución de no nombrar el objeto de la transferencia --quizá objeto robado y desde luego comprometedor y ambos deben pertenecer al hampa: El Baron que bien pudiera ser-

un "alias", demuestra su mala índole matando a su partenaire para quedarse con el dinero y con la "cosa". La última frase del capítulo ratifica esta impresión trayendo a colación la palabra -- "bas" fonds": "Puis, pendant sept ans il plonge dans les bas -- fonds".

Un examen meramente comprobatorio, una segunda lectura si algo en él ha llamado la atención constata una diferencia muy -- grande entre la primera parte y la segunda: mientras la primera se puede "seguir", se puede aceptar, es verosímil, la segunda es "tal sarta de disparates" a los que más vale "no buscar el hilo". Si el narrador ha llegado a su conclusión, la definitiva, lo más cómodo y rápido será aceptarla sin discusión porque las páginas-- que faltan por leer apremian.

Ahora bien. Si se estudia el capítulo detenidamente se ve todo el largo fallo lógico que constituye su segunda parte.

El texto aparente no tiene consistencia lógica; es inverosímil. Esto es: primero es y después, es inverosímil. Y como tal debe aceptarse. Es la propia inverosimilitud la que se constituye en acicate, la que obliga al intelecto a ponerse en marcha hacia una búsqueda, también, hacia la búsqueda de la isotopía válida y coherente. Con lo cual un nuevo personaje interviene en la obra, -- en la que los círculos concéntricos se amplían hasta sobrepasar -- sus fronteras, hasta abarcar al lector que, también él, se encuentra involucrado en el proceso de la búsqueda, más atento a ella -- que a su resultado concreto, dispuesto a aniquilar obstáculos -- que la impidan.

Y es que sólo a cierto nivel de abstracción el relato es coherente.

El Barón quiere poseer cierta "cosa" (tiene lugar un deseo de posesión, algo que no es exactamente una compra, aunque -- queda corporeizado en la escena de la compra-venta); la posesión de la "cosa" se consigue tras una tira y afloja, titubeos absur --

dos (no exactamente regateo), del cual se obtiene una conclusión: la decisión de cierto aniquilamiento (no exactamente de s'écúter) sino la decisión de hacer morir cualquier impedimento que se oponga a dicha posesión; decisión enérgica (no exactamente violenta) dispuesta a barrer cualquier obstáculo inmaterial (no exactamente Jef Dubois), cualquier obstáculo inmaterial, personal e íntimo cuyo aniquilamiento en realidad se desea (no exactamente antagonista complaciente).

Y es que por otra parte sólo a cierto nivel de abstracción se ve claramente que el objeto sobre el cual recae el deseo de posesión, es incierto y desconocido (no exactamente una "chose") y también escurridizo (no hay en el texto denominación por lo tanto falta la más mínima representación mental; se "ve" a Jef saliendo de la entrevista con su cheque en la mano, pero falta la parte sí métrica correspondiente al Baron).

Y es que sólo a cierto nivel de abstracción (1) cabe preguntarse si la presentación anodina de la "chose" no se deberá -- quizá a que la búsqueda gratuita de algo impreciso e incierto sea lo suficientemente autosuficiente; a que no importe tanto el objeto por hallar o hallado como la peregrinación a que ha dado origen, y que no termina con el relato.

Nota: (1)

Abstracción conseguida por medio de la aplicación de alguno de los ejes conocidos, al cuerpo visible del relato. -- Así, por acción del eje "Fusión de tres reinos" los objetos inmatrimiales, más o menos cosas pasan a ser objetos materiales; y dentro de esta extensa gama los objetos animados se confunden con los inanimados. Los obstáculos, pues inmatrimiales se pueden convertir en personajes. ~~Monólogo~~. Por la identificación o Fusión de personajes vista ya en otros momentos de la lectura, Jef puede o pudiera asimilarse al Baron, ser el mismo, esto es, otra cara del yo íntimo.

Pero la impaciencia no es buena consejera. Hay aún mucho terreno por explorar y por sintetizar antes de exponer conclusiones, que, de otro modo no serían sino aventuradas:

Aún quedan por anotar dos manifestaciones que hacen su aparición en este mismo capítulo.

La primera está orientada en el eje FUSION DE REINOS a través de la motivación en la elección de nombres propios. La manifestación es breve y discreta: El Baron, en su despacho, dispone de una secretaria, y a ella dirige las siguientes palabras:

"Azor, lui dit le Baron, classez cette lettre - il lui tendit l'enveloppe bleue et - apportez-moi le dossier 7.509". (107).

La decisión de ruptura con interferencias ajenas al propósito es explícita en el asesinato por acción del eje "violencia". El objeto no nombrado, o malamente nombrado se identifica con el "barbarin" en virtud de la idéntica discreción que caracteriza a este último a lo largo de sus anteriores intervenciones y en virtud de otras identidades ya comentadas, con relación al barbarin como objeto determinante de la entrevista del Major con Isaac, como centro de valoración, como objeto de gran valor, etc. y ante todo como centro de persecución. Este objeto "chose" barbarin - bien pudiera convertirse, por aplicación del eje "fusion - de tres reinos" en primer lugar, de objeto material e inmaterial, o mejor aún a caballo entre los dos pues ciertos personajes del propio relato a veces sí lo ven, situación aceptable por intervención del eje.

Fusión de contrarios. Por esto, por su ser en sí, por poseer su propio sentido escondido y sin ventanas al exterior porque su denominación más específica, barbarin, es lingüísticamente inexistente, esto es, pseudolingüística, por ser un objeto que repetidamente se escapa, bien pudiera asimilarse a la propia obra, a la esencia de la obra -- que es el sentido, en absoluto, cuya búsqueda aplicada en este caso al propio barbarin y no es otra cosa sino el propio proceso de la escritura, aventura abierta al futuro -- aún cuando el narrador de Trouble terminado su relato, o más bien a partir del momento mismo en que et l'oeil de Dieu continuait à les voir.

En la segunda manifestación del sistema semántico es el eje SUPERLATIVIDAD el que salta a primer término, esto es, a término - visible y descarado:

"Pour donner à son entreprise l'allure grandiose qui lui convenait, le Baron numéro -- tait ses dossiers à partir de 7.508, et, depuis plus d'un an cette méthode lui donnait entière satisfaction". (107).

Es la primera vez que el eje SUPERLATIVIDAD va a acompañado de la postura de la IPONIA, perdiendo así candidez. Cabe preguntarse si este relato dentro del relato así es como el narrador lo ha presentado- no será en cuanto a sistema semántico se refiere, repetición o extensión del primero, con la consiguiente pérdida, cabe preguntarse, del candor aventurero.

Recuérdese en este sentido que la última frase del capítulo es "Puis, pendant sept ans, il plonge dans les bas fonds". Es posible pues esperar que las aventuras continúen pero con alguna-- modificación importante. Es esta frase la principal responsable de que el lector episódico se crea en la antesada de "los malos", de los ladrones del barbarín, perseguidos por el equipo policíaco presidido por el Major.

CAPITULO XXIX
=====

El capítulo XXIX, segundo del Manuscrito, comienza por recordar la subordinación de esta narración a la principal, mediante la intervención que su lector Antioche, hace en favor del Barron, alabando su conducta y ratificando el asesinato, antes diana de oscilación por parte del narrador en Jefe.

"Puis, il continua" (109).

Y continúa, el manuscrito con la descripción soberanamente chocante a pesar de las anteriores previsiones. Soberanamente-chocante por lo que de disfórica tiene. La explicación no falta: "On entanait la quarante-sixième année de guerre et la poudre de riz commençait à manquer", aunque es lo suficientemente clara como para que la lectura semántico-estilística experimente un primer movimiento de rechazo, aun sin justificar.

La descripción abarca la lluvia, la noche, el coche automóvil, las mujeres, la ciudad, la impresión de disforia tiene un sustanto en las apariciones totalmente nuevas de lo que se podría llamar ejes simétricos opuestos a algunos ya conocidos. Surge así el reverso o polo negativo de la ya conocida "energía"; se hace visible la anti-energía o depresión o abulia. Y por otro lado también el signo negativo preside la actividad sensorial, no ya productora sino receptora. El mundo en que los personajes se van a mover ha cambiado de signo y es tanto más negativo cuanto que el anterior era positivo, encourageant, eufórico. Así empieza la descrip

ción:

"...Il avait plus tout le jour. Une pluie-sale au goût de soufre et d'ozone, une pluie collante qui semblait se détacher à regret des vitres verdâtres où les perles glauques dégouлинаient, paresseuses, pour se ressembler dans un creux de la pierre..." (109).

Que por contraposición trae a la memoria la otra descripción "meteorológica", la que tuvo lugar en el relato principal.

"Il faisait un temps splendide. Le ciel -- était parfaitement limpide et d'un bleu -- vert insoutenable... On entendait les cailloux grésiller dans les sillons et les alouettes grisoller dans les rillons ou -- peut-être le contraire" (85).

El elemento vegetal sufre igual transformación:

"Le géranium de la fenêtre, fané depuis -- des lunes, frissonnait parfois de ses -- fleurs jaunies, longuement, pour retomber bientôt dans un sommeil quasi végétal". (110).

El geranio frente a "les colchiques":+

"Antioche et la Major habitaient un petit-hôtel particulier situé dans le quartier -- d'Auteuil où l'on trouve encore des arbres" (73).

El elemento vegetal va sin calificar, pero él, su presencia colabora a la impresión grata, de manera que como resumen "le petit bâtiment avait une allure particulièrement coquette" (73).

Y aquí están los colchiques cuyo recuerdo se evoca con nostalgia ante la presencia de los geranios tristes:

"La Cadillac trouvait place dans un garage souterrain, fermé par une trappe dissimulé sous un massif où les colchiques voisinaient avec les arbres à cames. Cette trappe ne - basculait pour ne pas faire tomber les cames...

... Le moteur de la Cadillac ronronna..... Les cellules photoélectriques... rougirent aussitôt et la voiture absorba la rampe de sortie en moins de temps qu'il n'en faut à un moineau pour se reproduire. La trappe - retomba avec un grondement sourd, faisant - frémir légèrement la tête des colchiques. - Antioche ouvrit la grille de l'hôtel par - le même procédé, et sa monture s'élança - sur la route en vibrionnant de toutes les - dentelures de ses pneus". (75).

La llegada de la noche no anuncia la claridad de las estrellas sino la sombra, "les ombres... prêtes à submerger la ville - sous leur hypocrite douceur mauve" (110). El "truage" se ha convertido en hipodresía.

El coche automóvil, la Cadillac, pura sangre ha cedido su lugar a un anónimo taxi:

"Minable, dans cette eau blême qui accentuait la rouille de ses nickelset l'état - de dégradation concentrée de sa carrosse - rie bossuée, passa, roulant à petite allure, y no como un coucou qui s'envole (18), éclaboussant les murs, les vitres et la - vieille borne... (110)

Las mujeres que disimulan:

"Leur misère physiognomonique sous un air - de faux enjouement,

vestidas con abrigos

"dont la décrépitude commençante se lisait aux commissures des boutonnieres et au bas - des manches..." (111);

estas mujeres sustituyen a la

"blonde, de petite taille, les yeux peints et les hanches perverses que recibe a Sérafinio y a Adelpin en casa de la Pyssen -- lied". (26).

Del mismo modo los hoteles particulares, coquetones como el de Antioche y el Major o magníficos como el de la Baronesa de Pyssenlied han sido sustituidos por casas indiferenciadas, "maisons", "demeures", o incluso por "Taudis".

No todo, sin embargo, son oposiciones entre este segundo-relato y el primero, entre "el mundo" del Manuscrit y el "mundo" en que la patrulla policíaca se ha venido desenvolviendo. A pesar de la notable diferencia que se acaba de comentar y que prácticamente no necesita de comentario alguno para figurar en lugar ostensible, a pesar de ella, y por detrás de ella, y colocada en segundo plano por lo que se refiere a la ostentación, una similitud viene a dibujarse; una continuidad representada por el eje mayor-ATAQUES A LA LOGICA. Es él el que causa la frase: "une pluie sale au goût de soufre et d'ozone" (cuando el ozono es purificador y precisamente huele a limpio; cuando en la realidad común es incompatible con la "saleté" y el "soufre").

Se trata, pues, del eje menor FUSION DE CONTRARIOS en el interior de cierto objeto; por cuya aceptación se desemboca en el eje NO-REALIDAD mediante el cual, objetos inverosímiles se aceptan como palpable e innegablemente existentes en la imaginación. Punto de partida del encantamiento o de la reflexión. Caso de que ésta tenga lugar, una frase tan sin importancia "une pluie sale au goût de soufre et d'ozone" revela la voluntad de transgresión del "narrador" que las ha proferido.

Esta misma directriz persiste a lo largo del capítulo, entrelazada con la disforia, e igualmente insistente. A ella se de-

be también el aparente lapsus linguae:

"Les perles glauques dégoulinèrent, pare -
sseuses, pour se rassembler dans un creux -
de la p^oierre, résultat de la patiente usu -
re du vent et du millepertuis, ce petit in -
secte dont on trouve la coquille dans le -
calcaire de Paris". (110).

Aquí interviene el eje FUSION DE TRES REINOS como eje menor de la de-formación del objeto, minuciosamente, PUNTILLOSAMENTE in - cluso, descrito: El millepertuis es en lengua natural un signifi - cante muy icónico precisamente, muy visiblemente motivado, pero - que en absoluto designa un insecto. Esta es la definición que da - al respecto el Petit Robert:

"Herbe ou arbrisseau dont les feuilles sem -
blent criblées de petits trous (glandes --
translucides appelée Herbre de Saint Jean,
Herbe à mille trous).

El millepertuis, ^upés, en el texto se convierte en insecto desafiando a la realidad común. Y corroborando esta su natura - leza a-normal viene la especificación "dont on trouve la coquille" por lo cual el objeto imaginado no es propiamente ni arbusto, ni - insecto, ni molusco y participa sin embargo de las tres, princi - palmente de las dos últimas naturalezas. Lo cual trae de nuevo -- la FUSION DE CONTRARIOS, a la vez es tal objeto y a la vez no lo - es, ejes todos ellos subordinados al eje principal ATAQUES A LA - LOGICA.

Como eco a este magnífico desbarate lógico tiene lugar -- diez líneas después la aparición de otro eje perteneciente al mis - mo haz: el eje ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, corporeizado en - el objeto coche automóvil:

"Un taxi égaré... roulant à petite allure, éclaboussant les murs, les vitres et la -- vieille borne..." (110).

Y el efecto de sordina, lejos de desvanecerse se ve sobre pasado de una nueva descarga, a la que viene a unirse el eje, SUPERLATIVIDAD:

"Des femmes... piétinaient ça et là, dissimulant leur misère physiognomonique, sous un air de faux enjouement et une épaisse -- couche de terre réfractaire; on entamait -- la quarante sixième année de guerre et la poudre de riz commençait à manquer" (111).

El recuento de objetos, punto de partida de este largo comentario de TROUBLE, no puede ignorar finalmente otro hasta ahora nombrado en el análisis. Su presencia es reincidente y está además conectado con la narración, es decir, con la acción realizada por el único personaje que interviene en el capítulo.

Se trata del objeto designado por el significante "gratte-pieds". Si antes la motivación ofrecida en bandeja por la lengua natural ha sido rehusada --en aras cierto es, de una segunda motivación--, ahora sin embargo es precisamente esa misma motivación -- sencilla e ingenua, que la lengua natural en este caso no ofrece -- lo que causa la deformación del significante usual "paillasson", -- convirtiéndolo en "gratte-pieds", según un proceso ya aceptado en la lengua natural (gratte-ciel, gratte-cul, gratte-dos).

No es pues, en primer lugar el objeto en sí lo que queda -- de-formado sino una denominación, ésto es, el objeto empleado en la designación, la lengua, en definitiva. El eje subyacente está directamente conectado con la lógica. Pero lejos de apuntar contra ella parece ir a su favor; ésto es, hay ATAQUE A LA NORMA LINGÜÍSTICA, pero por SOBREPASAMIENTO, por exceso de lógica semántica, -- cuya falta en el proceso de denominación parece quedar en evidencia.

El ataque a la lengua a través del objeto queda corroborado en el juego de palabras sito en la aposición a este nombre; en el momento de su primera aparición:

"Un taxi égaré passa... éclaboussant les -- murs, les vitres et la vieille borne près -- de laquelle un gratte-pieds mi-circulaire, -- usé et poli par de trop longs servises et -- une éducation scrupuleuse, lançait un re -- flet éteint sous le fanal qui venait à l'éclairer". (110).

Las otras dos apariciones del objeto en cuestión están principalmente orientadas hacia la acción, esto es, hacia las leyes -- que rigen el "mundo" de la obra, más que hacia la descripción del mundo en sí, que es lo que se trata ahora de ver, a través de la -- naturaleza de los objetos en él presentados.

La primera de estas dos segundas intervenciones está directamente conectada con la acción del Baron, a través de la cual el inocente objeto en estudio queda de-formado, vía VIOLENCIA, en artefacto destructor.

El Baron se acerca a una puerta, toca el timbre, no suena porque no hay corriente, "on entendit rien, le courant ne passait-plus". Y acto seguido:

"Avec un hurlement de rage, l'homme se dressa sur le ^{eu}seuil, de toute sa hauteur, et -- sauta à pieds joints sur le gratte-pieds. -- Une détonation sourde retentit, et la demeure croula dans un fracas de verre cassé et de poutres désestimées"= (112).

La última intervención no resalta la naturaleza del objeto, ni directa ni indirectamente a través de la acción, sino que apunta directamente al fenómeno de las relaciones, de las leyes lógicas de-formes que subyacen al mundo visible.

"Un entonnoir obscur fumait désormais à la place de ce qui avait été, quelques secondes plus tôt, un inmonde taudis.

La chose ne semblait surprendre personne. D'autant qu'il n'y avait personne; et presque toutes les maisons du voisinage -- étaient munies d'un gratte-pieds". (112).

Un tercer eje se aprecia como conformador del relato perteneciente a este segundo capítulo del Manuscrito, del que por otra parte, ya se ha hecho mención. Se trata del eje SUPERLATIVIDAD que va entrelazado tanto con la disforia de la primera parte como a la violencia de la segunda.

Durante la primera parte este eje se presenta desnudo, es decir, como simple refuerzo de características pertenecientes a otros ejes ajenos a él. De este modo la disforia no es simple disforia, sino disforia SUPERLATIVA. Durante la segunda parte sin embargo, se trata de una SUPERLATIVIDAD teñida de VIOLENCIA, o lo que viene llamando SUPERLATIVIDAD en su eje menor ENERGIA (lo cual constituye por su propia esencia cierta marcha atrás con respecto al proceso disfórico antes iniciado).

Los resultados concretos de la acción o trabajo subterráneo de este eje son los siguientes:

En su faceta de superlatividad pura, (confeccionada a base de insistencia): "Pluie sale, pluie collante" (109)... les perles glauques dégoulinaient, paresseuses" (110). (Confeccionada -- con un solo toque): "Le géranium... frissonnait parfois de ses feuilles jaunies, longuement". (Por toques aislados y además unidos con insistencia): "Un taxi égaré, minable dans cette au blême qui accentuait la rouille de ses nickels et l'était de dégradation concentrée de sa carrosserie bousuée... (110). Así mismo los abrigos de las mujeres están atacados de "décrépidude", y las propias mujeres que los llevan están afectadas de "misère physiognomo

nique", y la capa de tierra refractaria que recubre sus mejillas es espesa. La guerra que causa esta superlativa miseria es igualmente superlativamente larga, "on entamait la quarante-sixième années de guerre..." (111).

En cuanto a la SUPERLATIVIDAD conectada con el personaje, que aparece en medio del ambiente descrito, una de sus características es su "méchanceté cosmique" (111), y su acción no es sino - otra explosión de energía violenta a las que el lector de Trouble viene ya habituándose:

"Avec un hurlement de rage, l'homme se dressa sur le seuil, de toute sa hauteur, et sauta à pieds joints sur le gratte-pieds. Une détonation sourde retentit, et la demeure croula dans un fracas de verre cassé et de poutres mées timées. Un entonnoir obscurs fumait désormais à la place de ce qui avait été, quelques secondes plus tôt, un inmonde taudis" (112).

Su paso, su manera de andar, pasado ya el momento cumbre - de VIOLENCIA, conserva este eje de SUPERLATIVIDAD:

"Alors, dans la nuit traversée de lueurs fuligineuses, on entendit une voix avinée... tandis qu'un pas incertain faisait -- trembler le pavé humide" (112).

La explicación anecdótica viene al final del capítulo:

"Aucun doute possible. Le Baron Visi revenait d'une tournée nocturne et ne se rappelait plus les paroles". (113).

CAPITULO XXX

=====

Y así se llega al capítulo XXX, tercero del manuscrito, -- que se caracteriza por la persistencia del eje SUPERLATIVIDAD en su doble faceta ENERGICA, (167 y 55), antes de proceder al análisis detallado del Manuscrito, en el momento en que este relato -- era puesto en correlación con el relato principal, y dentro de -- ello, cuando se hacía un esbozo de homologación de personajes.

Es aquí donde aparece el Baron con el "allure furtive et souple du caraco dans la jungle birmane"; aquí tiene lugar su -- "coup de pied énergique" tras el cual la SUPERLATIVIDAD se une con la SEXUALIDAD con la aparición de la "fille dépoitrillée" de la -- cual emanaba "un relent de vice", y a quien sigue el Baron "en humant l'odeur de femelle qui montait des -- profondeurs tandis que des images lubriques se pressaient dans son cerveau monacal" (116).

Una frase hay sin embargo en este capítulo frase-puente -- que lo une con el primero del Manuscrito, a través de la cual pase el fluido de la trama anecdótica y del sentido subyacente:

-Allez retrouver un bordereau là dedans -- soupira le Baron. Un bordereau... (sic) -- ou autre chose... marmotta-t-il entre ses dents". (116).

(luego desiste de su empeño y es cuando encuentra a la "fille dépoitrillée").

El "bordereau" no tiene otra misión que la de traer a la mente, que la de hacer presente la escena de la compra-venta entre el Baron y Jef, con el consiguiente recuerdo de la "chose".

Tras el recuerdo provocado por la palabra "bordereau", pronunciada por el Baron, éste duda, se rectifica y, esto es importante, continúa "ou autre chose". Desde luego, en el "chaos de débris fumants" es imposible encontrar nada, por lo tanto ninguna otra "cosa" está en perfecta conexión lógica con la situación presentada. Pero junto a esta interpretación episódica se dibuja la-semántico-estilística.

La falta de interés en la nomenclatura, el qué más da en la denominación, pues en realidad da igual llamarlo "barbarin" -- que "chose" que "bordereau", y el trabajo por continuar la lista de interés es la que aparece en "ou autre chose". Falta de interés es o duda, que lo que demuestra principalmente es que el nombre que se da al objeto en cuestión, no importa, y que por encima de todo ello lo más importante es dar con él, su búsqueda se vuelve a colocar en primer término, búsqueda a la que de momento el Baron renuncia. Búsqueda conectada con el largo proceso de búsqueda iniciado con el inicio del relato Trouble, a través de la frase que precede directamente a la del monólogo del Baron. Justo antes de que él pronuncie "allez retrouver un bordereau là dedans"! el narrador lo identifica con los personajes del relato principal a través de la frase:

"La lueur dansante de sa puissante torche-électrique lui révèle la chaos de débris fumants" (116) V. p.

de manera que el largo proceso de búsqueda continúa, prosigue a través del manuscrito y es el que favorece la interpretación semántico-estilística de este párrafo y de este capítulo.

CAPITULO XXXI

=====

Y así el lector entra en el capítulo XXXI, cuarto del Manuscrito, y lo primero que constata es la continuación, a través de la continuación de la anécdota -"A l'aube la fille mourut"-, - del eje SEXUALIDAD, eje menor del eje VIOLENCIA, articulación 'esta a su vez del eje ENERGIA, en dependencia finalmente del eje -- SUPERLATIVIDAD. Todo ello dominado e abarcando en el eje mayor -- EUFORIA.

Todo ello, bien conocido.

Ahora bien.

En la segunda frase del mismo párrafo inicial, se revela la existencia de una articulación, de un eje menor, hasta ahora desconocido. Se trata de la presencia de cierto sema, calificable de CRUELDAD que articula el conocido eje VIOLENCIA en cuanto que éste a su vez es considerado como eje menor del eje inmediato superior SEXUALIDAD:

He aquí su aparición:

"Le Baron fit posément sa toilette et jeta le corps dans le brasier qui couvait de -- puis la vielle dans les ruines de la mai - son visine. Puis, il sonna" (117).

Y no es extraño que esto ocurra precisamente a lo largo del gran momento de la presencia general en la narración del eje mayor DISFORIA.

No es extraño que esto ocurra cuando el eje DISFORIA planea a lo lejos pero justo sobre este momento preciso de la lectura.

El reaparece de manera visible a partir del segundo párrafo del capítulo ("Une mégère en haillons courut à son appel"), corporeizado, como antes, en la miseria física o "miseria cósmica".

Ni la DISFORIA, ni la CRUELDAD tienen relación semántico--estilística con lo que aparentemente puede o pudiera considerarse como un máximo exponente: con la palabra "mort", repetida por la anciana en cuestión en respuesta al Baron que busca presuntos cómplices y amigos, los cuales simplemente no están disponibles. El --tercero, un tal Totor, sí lo está, pues la respues^{ta} es "il se tape un godet chez le Cénobite", y la contra respuesta "va le chercher" demuestra el carácter meramente utilitario de la preocupación del Baron:

Con la aparición de este nuevo personaje sale de nuevo a la superficie un eje ya conocido y casi olvidado: el llamado ESNOBISMO. Y tanto importa constatar la reaparición en sí como las conexiones que a partir de ella el lector está obligado a hacer, -- las cuales patentizan una vez más la homogeneidad del relato, la continuidad a lo largo de los XXXI capítulos, la no escisión, a -- pesar de las apariencias, entre relato fundamental y relato den etro del relato o Manuscrit.

La presencia de este eje ESNOBISMO asentado en la vesti -- menta sin duda causa cierta superposición de imágenes. La presentación de Totor trae a la memoria el momento en que el Major se -- hace cargo de la dirección de la patrulla formada por él y por -- sus amigos, esto es, el momento de la elaboración del primer -- "Plan" (tal es el título del capítulo XVII en el que va la des -- cripcción en cuestión).

He aquí las dos, que, como se ve, coinciden en presentar -- igual esnobismo disparatado, a base de contrastes inesperados -- (1943), y de mal gusto. A base de (1943) iguales ataques a la norma:

"De retour dans la pièce, le Major alluma une seconde cigarette.

Il portait ce jour-là, un veston très-large aux épaules, assez long et carrelé - de rose et de jaune. Une jolie pièce d'ailleurs. La patte du faiseur chic avait laissé son empreinte sur le tissu, produisant un effet très original. On eût cru qu'il - était sale" (59).

"Totor était un jeune homme d'une vingtaine d'années, vêtu d'un complet bleu marine au pli impeccable, d'une cravate de Twill-bleu ciel et d'un chapeau mou. Il portait des gants de peau rouge, Rien d'équivoque dans son allure... (118).

La presentación de Totor, así mismo, trae a la memoria a otro personaje con el que parece fundido en este momento de la -- lectura: con el propio Adelphin.

No sólo hay coincidencia de ejes subyacentes, sino incluso de significantes ("pli impeccable"):

Recuérdese la presentación de Totor, y compárese con ella la de Adelphin, que es doble:

"Dunoëud lui-même vint ouvrir et le conduisit dans la bibliothèque où son maître, -- ayant enfilé une robe de chambre d'un rose saumon délicat, bordée d'un galon vert bouteille, fumait une pipe de navy-cut arrosé d'huile de colza (48).

"Le Comte Adelphin de Beaumashin passait -- une chemise blanche devant son Mirophar -- Brot... L'habit gisait, bleu nuit,... Les revers de soie mate luisaient d'un doux -- éclat et la ganse du pantalon au pli impeccable tranchait dans toute sa longueur le fourreau guibollaire prêt à être passé". - (5. 6).

Con la introducción de este último eje ESNOBISMO, en la -

narración-descripción, queda, al menos de momento y en lo que concierne al Manuscrit, queda terminada la presencia de la DISFORIA.

Este eje ESNOBISMO reintroduce el "ambiente general" de la narración. El paso entre el ambiente disfórico (argumentado en la guerra y por ello con cierta dosis de verosimilitud, como ya ha quedado visto), y el ambiente eufórico (dominante a lo largo de todo Trouble, con gran carga de inverosimilitud), el paso entre ambos se hace, y ello no deja de ser significativo, a través de una frase "generada" por el eje REALIDAD-APARIENCIAS. Es la siguiente:

"La vieille sortit en traînant ses savates dont l'une portait un raccommodage pratiquement invisible". (118).

Y no es la primera vez que esto ocurre.

En la escena de la compra-venta de la "chose" sucede -- lo mismo, e incluso de manera tan explícita que la frase en cuestión puede tomarse como advertencia:

Así, en la página 106:

"-c'est deux millions, pas un sou de moins!
... Géné, l'autre se gratta la tête d'une main dont les ongles, parfaitement nets - en apparence, se hérissaient de petites boursofflures jaunes caractéristiques -- d'un usage immodéré du digestif Rennie". (106).

Advertencia en ambos casos con respecto a la cascada de ATAQUES A LA LOGICA o ATAQUES A LA NORMA (inverosimilitud en todo caso), que en ambas secuencias viene a continuación y que en ambos momentos sostiene la escena inmediatamente posterior.

En este ahora comentado perteneciente al Capítulo XXXI, la advertencia, si se toma por tal, tiene lugar antes de la presentación de Totor, cuya parte inicial se ha visto en correspon-

dencia con el eje ESNOBISMO y cuya parte final da fe de la presencia del eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.

En efecto, en la misma página 118, el narrador afirma en -- primer lugar que: "Totor était un jeune homme d'une vingtaine d'années", para enseguida desdecirse: "En fait, il avait soixante -- -trois ans et cachait soigneusement son âge".

Y por si esta AUTODESTRUCCION no fuera lo suficientemente -- evidente, por si en ella cabe algún grado de verosimilitud, queda-- reforzada a continuación, inmediatamente después por otra, aún más evidente:

"Le Baron l'utilisait pour toutes les affaires exigeant du tact et de la finesse: à -- ces moments-là, il expédiait Totor en province et il pouvait agir en toute sécurité, sans courir le risque d'être gêné par la -- stupidité de ce piètre acolyte". (119).

Ella a su vez queda destruida por el propio texto, que en-- modo alguno ratifica la afirmación precedente: Totor no se va a -- provincias sino que finalmente queda tumbado en el suelo por obra-- y gracia del propio Baron.

La AUTODESTRUCCION DEL TEXTO (con lo que comporta de ATA -- QUES A LA LOGICA por unión de contrarios) prepara el camino a otra entrevista, esta vez entre el Baron y Totor, que no deja de quedar asimilada, fusionada a la precedente (Baron y Jef Dubois), y a través de esta última, a la del Major e Isaac, y cuyo centro de interés sigue siendo un objeto valiosísimo, precioso, y que a diferencia de los anteriores queda nombrado, designado, es un rubí.

He aquí la entrevista, paso a paso.

He aquí los ejes, múltiples que la conforman:

"-Totor, dit le Baron. Apporte-moi le dossier 7.510" (119).

Muy reciente está aún en la memoria la entrevista anterior entre el Baron y Jef, como para no ver en la primera frase de esta segunda entrevista del Manuscrito el paralelismo a través del eje-SUPERLATIVIDAD, en su eje menor MAGNIFICENCIA.

A continuación es el eje SEXUALIDAD en íntima unión con el eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, el que se deja ver a través de cierto mueble Luis XV:

"Totor étendit le bras vers un meuble Louis XV en acajou chantourné qui occupait le fond de l'alcôve où le Baron s'était sexuellement ébattu durant la nuit" (119).

La AUTODESTRUCCION actúa con respecto al capítulo anterior y anula el lugar antes imaginado como escenario amoroso. Esta pareció ser la propia casa de la "fille dépoitrillée" (V.p. 116), y -- ahora parece ser la oficina del Baron, pues en él se encuentra el su dicho dossier; oficina sin embargo otra que la presentada por el narrador en la entrevista con Jef.

Recuérdese a este respecto la frase final del capítulo de Jef: "Puis, pendant sept ans, il plongeait dans les bas fonds" (108).

Oficina ésta por lo demás NO-REAL, gag aparte-- cuando el do ssier en cuestión resulta ser "un mince cahier de papier hygienique d'excellente qualité". (119).

Y se llega al centro de la entrevista.

Tras el dossier, el Baron pide a Totor el objeto concreto -- del encuentro:

--"Maintenant donne-moi les bijoux" (119).

(Interrumpe el diálogo el recuerdo presencia de la entrevista entre el Major y el Antique Hère).

--"Tout s'est bien passé, dit Totor entendant au Baron une poignée de rubis dont le plus petit pesait au bas mot soixante-deux carats" (119).

Por un momento, y ante la denominación tan concreta del objeto, toda la teoría de la homologación de entrevistas, con el subsiguiente sentido segundo subyacente, parece venirse abajo. Por un momento el lector se encuentra forzado a aceptar la intervención - episódica como la única válida: La interpretación policiaca según la cual el Capítulo XXXI ofrecería la historia, el caso, visto desde el lado de "los malos".

Y en esta perspectiva, la desconfianza ante cierto juego de palabras quedaría reducida a súpicacia (en)viciada:

A la afirmación de Totor corroborada por el narrador "tout-s'est bien passé (...) poignée de rubis dont le plus petit pesait au bas mot soixante-deux carats" el Baron responde: "Je garde ce - lui-là", y el narrador puntualiza: "dit le Baron en conservant le rubis en question".

El juego de palabras, o mas bien el juego en el uso de cierta palabra, "petit", queda anulado, o puede quedar anulado en una-segunda lectura "correcta". En el primer caso "dont le plus petit pesait au bas mot"... , la palabra "petit" se toma como genérica -- cuando la puntualización "en conservant le rubis en question" la - convierte en interpretación retrospectiva, en específica.

Con ello, la labor generalizadora de la lengua natural sita en la expresión en cuestión queda atacada, re-formada, sustituida por su opuesta labor particularizante, individualizadora, con - cretizadora.

Bien. En la perspectiva de la interpretación anecdótica esta reflexión quedaría anulada por la impecable utilización de la - gramática más estrictamente normativa, y por lo tanto, lógica.

Ahora bien. La siguiente puntualización por parte del na - rrador destruye los temores y devuelve la bien fundamentada inquie - tud:

"Totor s'approche de la fenêtre et jeta au loin les cent quarante-neuf rubis qui res - taient" (120).

Si la anterior, justamente anterior puntualización del narrador ("dont le plus petit pesait su bas mot soixante-deux carats")

-Carats- unité de poids (Og. 2) qui sert -
d'étalon aux joailliers ---

si la anterior puntualización, que destila el eje SUPERLATIVIDAD, se toma como cierta por venir del narrador, ésta que habla de la acción de Totor, está fundamentada sobre la acción del eje ATA -- QUES A LA LOGICA (a la lógica normativa en el comportamiento humano). Lo cual reorienta, por la presencia de los ejes extraídos, - hacia la lectura no episódica.

Si la puntualización que se toma como verídica es esta última; si se toma la acción de Totor como lógicamente aceptable, - apoyada por la continuación del diálogo ("Tu n'espérais pas me rouler", dit le Baron), un factor no mencionado explícitamente entra en juego; factor que vuelve a unir, a superponer ambas escenas, ésta y la del Major-Isaac, Antique Hère. Se trata del factor falsedad-autenticidad introducido ya por Adelphin en la página 51 capítulo XIV titulado "La rescousse": "D'ailleurs (...) le barbarin est faux. Aussi, tu vois que ça n'a aucune importance".- Aviso incomprensible en su momento pero cuyo sentido ya se va perfilando: preminencia de la búsqueda, que a pesar de esta convicción se organiza, sobre el objeto a encontrar).

Y la actitud del Baron vuelve a dar entrada a la lectura - semántico-estilística tras otra nueva inserción del hilo episódico:

"-Tu n'espérais pas me rouler? dit le Baron en dardant son oeil aigu sur la figure poupine de Totot.
-Ne faites pas l'enfant, dit Totor, combien bien pour moi?". (120).

La intervención de Totor restituye el hilo episódico -ma-

leantes repartiendo el botín (Séraphin y Adelpin también se repartían el suyo en casa de la Pysenlied. Pero aquel se componía de pasteles y botellas).

La conducta del Baron, aniquilando a su oponente, a su par tenaire en la entrevista, de nuevo le identifica con el Major ante Isaac y con el propio Baron ante Jef:

"Le Baron, d'un bond de cougar, se ruasur
Totor, et, d'un coup de pied bien appliqué,
l'étendit inerte à ses pieds.
-Ça t'apprendra! conclut-il avec calme".
(120).

El aniquilamiento, sin embargo no es total e instantáneo, como en los otros dos momentos recordados y ello permite que la acción continúe:

"Totor, quelques secondes après rouvrit péniblement les yeux...
-J'ai oublié de vous dire, patron... murmura-t-il. Le Cénobite veut vous parler.....
Il retomba sans connaissance" (120).

Nueva puntualización del narrador cerrando la escena, que tiene como punto final una nueva AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.

"Il retomba sans connaissance. Le Baron sourit, heureux de voir à quel point sa présence suffisait à galvaniser ses subordonnés".
(120).

Y un simple punto y seguido separa la escena anterior de la siguiente: ante las palabras de Totor, y como respuesta al deseo del Cénobite transmitido por el "piètre acolyte", el Baron se dispone a visitar al Cénobite en question; y esta decisión parece transfigurarle.

El Baron ya no queda comparado al animal salvaje lleno de ímpetu feroz sino que más bien al contrario, en la descripción que

precede a la salida el personaje -objeto adquiere cierta ingravidez; el personaje-objeto en cuestión parece perder peso y asemejarse así más bien al Adelphin del comienzo del relato, al Adelphin comparado en su momento (p. 7) con la libélula.

Por otra parte y como ya es normativo en estos casos, antes de proceder al desplazamiento el narrador provee al personaje en cuestión de la adecuada vestimenta.

Por más de un motivo, pues, el corto párrafo dedicado a la preparación y al desplazamiento del Baron constituye al Manuscrito que lo contiene en repetición del único relato existente en -- Trouble.

De nuevo se asiste a lo que puede llamarse el "gesto" de la toilette, previo al desplazamiento, al "gesto" del descenso de la escalera, a la pérdida de peso, (en este caso del propio personaje que se dirige a pie, antes, del vehículo o medio de transporte; "légère voiture électrique") (17), al eje ANTI-NORMA sito en objetos o comportamientos, a la eclosión, finalmente del eje NO - REALIDAD, conformador de ciertos objetos componentes del mundo descrito:

"Il prit un foulard de soie noire dans le second tiroir du petit meuble, saisit son chapeau et, décrochant un léger imperméable, descendit l'escalier à cheval sur la rampe. La boule de cuivre synthétique qui décorait l'extrémité inférieure de cette dernière fléchit et s'abattit à l'arrivée du Baron. Léger, celui-ci franchit en quelques bonds gracieux la distance qui le séparait encore du cabaret mal famé où l'ignoble personnage brassait des mixtures -- sans nom derrière un bar de bois de cornemuse" (120-1).

Y el resto del capítulo no hace sino confirmar el paralelismo, la homologación, la identificación de relatos. Se trata de

una serie de similitudes puestas ya en evidencia en la Introduc --
ción al Manuscrito, una serie de similitudes llamativas en grado --
sumo.

Tiene lugar la entrada del Baron en el bar, entrada SUPERLA
TIVA, cuyo efecto, como ya se dijo en la pág. 465 de este estudio, --
es similar al producido por Sérafinio, todo ello al decir del na --
rrador.

Y tiene lugar, ante todo, la alusión a cierto plan previsto
por el Cánobite, del cual el narrador se niega a dar detalles con-
respecto a su finalidad. Plan cuya transmisión al Baron queda abor-
tada, dejada en suspenso por la intervención de ciertos ejes que --
continúan el relato a nivel episódico -- ejes VIOLENCIA, SUPERLATIVI
DAD, PRECISION.

Ejes que actúan como tapadera de la decisión fundamental --
que consiste precisamente en NO-DECIR, en no decir lo esencia l, y
que causan las escenas correspondientes al desarrollo episódico de-
la acción.

Desarrollo, escenas, ejes sustentadores, finalmente nega --
dos por el último eje que conforma el capítulo y que no es otro --
que el eje NO-REALIDAD, corporeizado principalmente en la distor --
sión sólo temporal -- y en el mal uso de las relaciones, apartado só-
lo citado en este recuento de ejes principalmente extraídos de los
objetos nombrados en el relato-.

"Puis, bondissant par dessus les formes con-
fuses qui s'agitaient dans le nor, au mi --
lieu des cris et des vociférations, il atteig-
nit la porte et se perdit dans l'ombre, car
sept heures s'étaient écoulées depuis qu'il
avait franchi l'entrée du bar..." (122).

Distorsión temporal vía SUPERLATIVIDAD, directamente asenta-
da en el eje NO-REALIDAD, evidentemente homologable a la anterior,
a su gemela del relato principal:

- "Il faut que nous soyons à Bayonne se soir!"
dit le Major. Il est onze heures du matin.
Vas-y.

- Nous y serons, fut la brève réponse d'Antioche.

Six heures plus tard, ils entraient à Chartres, à peine en retard sur l'horai re prévue, car ils s'étaient arrêtés cinq heures-quarante-deux exactement, pour se restaurer un peu" (83-4).

Hasta ahora la lectura semántico-estilística va descubriendo cómo el Manuscrito, presentado por el narrador como relato dentro del relato, se identifica con el primero y principal.

Por esto no es todo. El análisis minucioso de los ejes semánticos sirve de base para una nueva constatación a nivel morfológico.

El manuscrito presentado en principio como uniforme, continuo y compacto no cumple con este requisito o premisa. Es a su vez un "recueil" de minúsculos relatos homologables entre sí y homologables al relato principal: Es pura repetición recubierta de cierto hilo narrativo episódico más o menos quebrado.

En los cuatro primeros capítulos del manuscrito, en los ya analizados, tienen lugar dos "comienzos del relato. El primer capítulo, justo es que así comience:

"...Jef Dubois poussa d'un geste délibéré - la porte de l'ascenseur..." (103).

Lo inesperado es que termine. Es decir, que deje en suspenso el desarrollo de la acción episódica, con una frase equivalente a un final de puntos suspensivos: "Puis, pendant sept ans, il plongea dans les bas fonds" (108).

La terminación es corroborada por el capítulo siguiente titulado "Suite du manuscrit", que si bien continúa hablando del Barron -en este sentido si es continuación-, se abre sobre un nuevo "comienzo de relato": "Il avait plu tout le jour..." (109):

Este segundo relato dentro del Manuscrito es algo más extenso: abarca los capítulos titulados "Suite du Manuscrit", "Continuation de la suite du Manuscrit" y "Encore le Manuscrit". Pero las últimas palabras de este capítulo último citado, cierran a su vez el microrelato. Lo vuelven a dejar en suspenso. Por una vez lo sumamente visible se corresponde con lo más escondido: el capítulo termina por el signo de puntuación llamado "Puntos suspensivos".

Y el capítulo siguiente, "Toujours le manuscrit" se abre sobre un nuevo "comienzo de relato".

CAPITULO XXXII

=====

"Brisavion, le célèbre détective, fumait -
sa cent-septième pipe quotidienne...".
(123).

Frase cuya coincidencia con respecto al relato fundamen -
tal fue puesta de manifiesto en la Introducción del Manuscrito.

Así, dentro del manuscrito parece haber un microrelato ho-
mologable con el principal en cuanto a su sentido primordial, Es-
to es, en cuanto a la búsqueda; diferente a él en cuanto al medio
ambiente en que se efectúa. El primer microrelato presenta la bús-
queda en el medio ambiente de "la oficina". El segundo microrela-
to vuelve a presentar la búsqueda, pero en el medio ambiente del-
"mercado negro" -ambientes todos ellos- con la advertencia cons-
tante de la NO-REALIDAD.

Y el principio del Capítulo XXXII inicia otro comienzo de-
relato:

"Brisavion, le célèbre détective, fumait -
sa cent-septième pipe quotidienne...".
(123).

Es el tercero y último relato del Manuscrito a los ejes que
lo generan, los habituales: SUPERLATIVIDAD, NO-REALIDAD, SU-PERLA-
TIVIDAD de nuevo, nueva SUPERATIVIDAD, VIOLENCIA, EXACTITUD o FUN-
TILLOSISMO, VIOLENCIA...

El medio ambiente en que se inicia el cuarto intento de búsqueda representa a la vez retroceso y progresión: retroceso, en cuanto que participa de cierto carácter policíaco ya conocido (patrulla policíaca del relato principal); y progresión en cuanto que el medio ambiente queda modificado en un medio ambiente hasta ahora no conocido, de manera que es nuevo. La novedad se debe a la actuación del eje PRECISION-TECNICISMO, que junto con SUPERLATIVIDAD, dan al ambiente en cuestión cierto aire de ciencia-ficción.

Este tercero y último relato del manuscrito, más extenso que los anteriores, tarda más en quedar en suspenso. Abarca los capítulos "Toujours le Manuscrit", "Le Manuscrit n'est pas fini", "Interlude", "Il y a encore quelques pages" y "Encore huit pages". Está dividido en dos partes. A la primera corresponde la indefectible entrevista. A la segunda, el viaje. Por la presencia de lo primero este relato se identifica con el relato principal y con los otros dos insertos en el Manuscrito. Por lo segundo sólo se identifica con el relato principal, también él portador del viaje-desplazamiento, unidades ambas ^{América} ~~anteriores~~ visibles a nivel anecdótico.

Otra posibilidad consistiría en ver cada relato nuevo como el desplazamiento correspondiente al relato anterior. Con ello en lugar de repetición pura y simple de lo mismo en distintos medios externos, habría repetición ligada, concadenada, de manera que la primera fase del cada vez nuevo relato sería, además de esto, además de núcleo inicial del relato nuevo, extensión del anterior. Así la entrevista del Barón con Totar sería en segundo lugar la realización práctica del desplazamiento anunciado al final del capítulo portador de la entrevista con Jef, desplazamiento anunciado por "Puis, pendant sept ans, il plonge dans les bas fonds".

La separación o partición del relato en dos viene reforza

da por el propio aspecto externo del texto: la intervención del lector del Manuscrito, el Major, justo al concluir la entrevista y justo antes de iniciarse el viaje.

Con respecto a la entrevista conviene anotar que, a diferencia de las anteriores, no hay "chase" por medio, no hay compra-venta ni valoración de cierto objeto ignorado por el lector y visible para los personajes. Hay, al contrario, convenio, asociación. Aunque -y parece tratarse de rito, de necesidad, -aunque es cierto que al final de la entrevista hay, como siempre, una víctima-víctima de la aparición del eje VIOLENCIA.

He aquí el comentario minucioso de este cuarto relato: el comentario semántico-estilístico revelador de los ejes que lo conforman:

De la presentación de objetos contenidos en la primera fase se desgajan dos ejes: SUPERLATIVIDAD (tres veces), y NO-REALIDAD:

"Brisavion le célèbre détective, fumait sa cent-septième pipe quotidienne derrière un bureau plaqué de palissandre ronéoté quand un coup de sonnette impérieux se fit entendre". (123).

Son objetos generados por el eje SUPERLATIVIDAD: El personaje-objeto sobre el cual se abre el capítulo XXXII, Brisavion, que es "le célèbre détective" (SUPERLATIVIDAD -en su eje menor MAGNIFICENCIA); el objeto de fumador; Brisavion fumaba su cent-septième pipe quotidienne (SUPERLATIVIDAD en su eje menor NUMERICA, que desemboca en NO-REALIDAD); el timbrazo que se oye en el momento en que comienza este cuarto relato, mientras el personaje citado fuma. Es un coup de sonnette impérieux" (SUPERLATIVIDAD Y VIOLENCIA en su eje menor ENERGIA).

Un objeto, el "bureau plaqué de palissandre ronéoté", es-

tá directamente orientado hacia el eje NO-REALIDAD vía confusión léxica. Hay de-formación de la palabra correspondiente a la lengua natural ronéotypé" coincidiendo con su mala aplicación a la situación, con su mal uso referencial. De éllo se deriva que el "bureau" en cuestión no coincide con el objeto mental usual, pues se trata de un bureau chapado en palisandro fotocopiado.

Y el eje persiste en el fichero (en este objeto en conexión con el eje SUPERLATIVIDAD), en el fichero que tiene tapa, como un utensilio de cocina:

"Sans quitter sa pipe, il souleva délicatement le couvercle d'un classeur de bureau qui trônait à sa droite" (123).

Una serie de objetos aparecen seguidamente, y son los que dan al ambiente en que se desarrolla este cuarto relato cierto aire de ciencia ficción al que hace poco se ha aludido. Siguen ellos orientados hacia el eje NO-REALIDAD desde el momento en que se ofrecen a la vista en el momento en que el fichero ha sido destapado:

"Un ensemble de cadrans apparut à sa vue, et une petite lampe verte s'alluma trois-fois. Des aiguilles s'immobilisèrent sur les cadrans. Brisavion prit quelques notes rapides et pressa un petit bouton blanc..." (123).

Además del eje citado se reconoce la presencia de otro eje llamado TECNICISMO o PRECISION.

Y a continuación se revela la presencia de otro eje, ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA - no llega a transgredirse a la lógica aunque lo parezca, al que sigue muy de cerca el eje SUPERLATIVIDAD.

"...et pressa un petit bouton blanc qu'il avait sous l'index. A son hurlement, car c'était un panaris, un domestique parut". (123-4).

No hay ataque a la lógica en el objeto en sí, pero sí es evidente el ^{que}trastóque en cuanto al funcionamiento de los objetos-que desemboca en la NO-REALIDAD de los mismos, puesto que el para-dizo funciona finalmente como el objeto prematuramente imaginado-como un timbre de mesa.

En consecuencia con esta último continúa la escena y comienza la acción:

"-Faites entrer, Sarcopte, dit Brisavion.
-Bien, chef, dit Sarcopte en saluant ré-glémentairement" (124).

Comienza la entrevista, y una puntualización del narrador trae el primer acercamiento entre ella y otra entrevista anterior la del Baron y Jef.

"Quelques secondes s'écoulèrent et le Baron Visi fit son entrée.
-C'est bien le célèbre Brisavion?... dit-il d'une voix coupante comme un tranchet-de cordonnier. (124).
Il hésita trois secondes et frappa (Jef)-
-Entrez! répondit une voix énergique et bien timbrée (104).

Y el diálogo revela en primer lugar la presencia del eje--EXACTITUD, PUNTILLOSISMO. Ciertos objetos descritos, si bien no están en consonancia con la realidad común, son sin embargo, aceptados como posibles por el intermedio de cierta "unidad cultural" aceptada que es la ciencia ficción, así pues, no son considerados como generados por el conocido eje NO-REALIDAD. Se trata de los aparatos bien dispuestos, de los aparatos a punto, a los que alude uno de los interlocutores:

-C'est bien le célèbre Brisavion? (...).
-Lui même...Baron Visi, répondit le détective.

Le Baron eut un léger sourire.

-Sans doute allez-vous m'indiquer ma taille à un millimètre près... demanda-t-il d'une voix railleuse.

-1 m 87, répondit Brisavion qui rougit légèrement.

-Vos appareils sont bien réglés, conclut le Baron. Donc, inutile de m'apprendre que je pèse quatre-vingt-cinq kilos, que je mesure 1 m 22 de tour de poitrine, et que je - chausse du quarante-trois. Je sais tout ça. Dites-moi plutôt qui a tué le Cénobite.

(124-5).

Y cuando la entrevista parece tocar el punto central, nuevo coqueteo, nuevo silencio. La frase última pronunciada "dites - moi plutôt qui a tué le Cénobite" trae indefectiblemente a la memoria el momento que éste fue asesinado, el momento preciso en que el extraño personaje iba a comunicar al Baron el Plan. La última frase pronunciada "dites-moi qui a tué le Cénobite" hace presente de nuevo la inquietud por el barbarin y por su búsqueda.

La respuesta de Brisavion no puede ser más evasiva, más anecdótica. Pero el gesto del Baron esto que precede a la réplica no puede ser más significativo:

"Et son regard se perdit en dehors, sur -- les arbres qui brillaient tout verts sous le soleil du matin. La fenêtre de Brisavion restait toujours ouverte" (125).

La ventana abierta, invitando a la aventura: la mirada, - el deseo, se escapa por ella.

Pero la respuesta de Brisavion corta, implacable, cualquier "desliz interpretativo". Implacable, porque ⁸redena necesaria y - obligadamente el pensamiento hacia el episodio, que es su puntual cumplimiento:

"Je suis navré, murmura Brisavion: C'est -
une erreur... C'est vous qui Sarcopte de-
vait tuer" (125).

Nueva aparición de los ejes SUPERLATIVIDAD y EXACTITUD, en
un intento de asesinato, que, de haberse realizado habría puesto-
fin a la entrevista -como en otras ocasiones-:

"D'un geste vif il tira un petit levier --
qui dépassait à peine la surface polie du-
bureau. Le lustre de bronze de cent-trois
kilos qui oscillait légèrement une secon-
de plus tôt au dessus de la tête du Baron
avait fait un pas de côté.
-Vous aurez du mal avec moi, remarqua-t--
-il... (125).

No hay pues asesinato de uno de los partenaires, pero sí -
cierto intercambio en el curso de la entrevista. Intercambio del-
que sólo se conoce una parte, parte generada por el eje NO-REALI-
DAD:

"Il tendit au Baron une liasse de billets-
qui représentait au bas mot vingt millions
de roupies. C'était la monnaie légale de-
puis que, par peur du Ghandi Raton, tout-
le monde s'était converti au bouddhisme",
(126).

No es superfluo anotar la identidad de expresión "au bas-
mot", empleada en esta escena y en la escena correspondiente a la
entrevista entre el Baron y Totor.

"Tout s'est bien passé, dit Totor an ten -
dant au Baron une poignée de rubis dont -
le plus petit pesait au bas mot soixante-
deux carats" (119).

No es superfluo tampoco sondiarla como generada por la-
presencia del eje SUPERLATIVIDAD.

Y finalmente, como la entrevista ha de acabar con fin VIOLENTO, con víctima, muere Sarcopte, el criado -mayordomo-secreta -rio del Baron.

Por supuesto que actúa el eje VIOLENCIA, y hay también su ave ebullición del eje FUSION DE REINOS:

"Avec un cri bizarre qui rappelait le braie
ment du chat-huant il s'abattit la face --
contre terre" (127).

Pero la FUSION DE OBJETOS (eje menor del eje principal FUSION DE TRES REINOS), tiene lugar fundamentalmente en el artefacto arma criminal: El Baron Visi había esquivado la lámpara, la araña, convenientemente trucada en arma mortífera. Esta ha caído, pues, - al suelo, y en ese momento:

"Sarcopte! dit Brisavion. Raccroche le lus
tre.
L'autre s'exécute péniblement.
-Maintenant fais un signe de croix.
Le bras du valet venait à peine de retom
ber et la balle l'atteignit en plein --
coeur". (126).

El artículo determinado fusiona Balle con Lustre. El objeto queda así re-formado.

Por otra parte, quizá tampoco sea superfluo subrayar la -- identidad de significante en lugares homologables perteneciente el uno a esta entrevista y el otro a la entrevista entre el Baron y - Jef. D. significante en ambos casos sinónimo de "se decidió", pero de significación más amplia sin embargo, pues, a la vez anticipa - la presencia de la VIOLENCIA, conforme del otro posible signifi - cado de la palabra en cuestión, que es "s'exécute".

La primera parte del cuarto relato está a punto de acabar:

"Vous ferez enlever ça, dit le Baron. (Cadáver de Sarcopse). Maintenant, venons au fait". (127).

La cuestión para la que se han asociado va finalmente a quedar revelada, y con ello, la finalidad del relato:

"Venons au fait. Où se trouve-t-il? (127).

Ya no emplea el narrador neologismos ni significantes con amplísimo campo de designación. El relato es delegado y la denominación también. Se usa el simple pronombre "il". ¿Se emplea el masculino por que la denominación original fue la de "barbarin"? Los personajes poseerán la clave, que no el lector.

Y el diálogo, que continúa, prefiere seguir la pista al "où" que al "il".

Ello reorienta de nuevo al lector episódico, conforma el episodio por venir y silencia de nuevo la naturaleza del objeto buscado.

Nuevo desplazamiento a la vista. Nuevas dificultades también, nuevos contrincantes; de nuevo el exotismo.

Prevía aparición en sordina del eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, tiene lugar la designación del lugar hacia el cual el Baron - deberá dirigirse, y que entronca directamente con el relato principal:

"-Vous connaissez l'archipel de Touamotou?
dit Brisavion:
J'avais les yeux fermés.
-Et bien, ce n'est pas là. C'est dommage.
C'est à Bornéo, à deux cents mètres au sud
ouest du piton Malikopi" (127).

El lector está obligado a recordar las palabras incomprensibles en su momento, del viejecillo de la "Cave":

-Je suis venu en barque... haleta-t-il. Sur le sang de Jules... pauvre Jules... vous - l'avez eu... Il aimait tant le bougredâne -
 -Qui ça, Jules? demanda Sérafinio doué d'une comprenette à la déclanche.
 -Jules!... Pardi!... répondit le vieillard.. Rhizostomus, gigantea azurea oceanensis de taille adulte... capturé autrefois... Maliopi... Ah!... Je crève de Pépie!... (98).

Es la segunda vez que se echa en falta una edición crítica de esta obra. Pero probablemente la grafía "confundida" se mantuviera en ambos casos: Maliopi o Malikopi, ouilliers o souliers, en la creencia de que la de-formación de objetos alguna vez se haga - tan voluntariamente palpable como para llegar a instalarse incluso en el nivel más tangible de la obra, el de los significantes.

Es posible, pues, que esta pequeña "confusión gráfica", inserción de la "k", represente, simbolice las pequeñas divergencias externas de los sucesivos relatos, con base todos ellos en una sustancia común. El piton Malikopi es a la vez el mismo lugar citado por el viejecillo, y a la vez es otro. De la misma manera que este cuarto relato es a la vez el mismo que el principal, y a la vez, otro.

La anécdota se acelera, quizá para evitar digresiones al lector y para reorientarle hacia el episodio, que se anuncia fabuloso, esto es, magnífico:

"C'est en plein milieu de l'île, remarqua - le Baron.
 -Oui, dit Brisavion, mais vous aurez des cigarettes et un cannot automobile.
 -Parfait! conclut le Baron. Je pars de main.
 -C'est tard!...
 -Pourquoi?
 -Vandemvouic est sur l'affaire, avoua Brisavion" (127).

La orientación, es decir, el camino que principalmente el lector queda invitado a seguir, es el episódico. Pero nunca la -- tranquilidad es completa; y objetos inocentes se transforman en -- inquietantes, tal es el caso de los cigarrillos ofrecidos por Brisavion al Baron en compensación al difícil acceso al punto señala do. Los cigarros en sí no dan fe la presencia de ninguno de los -- ejes conocidos. Pero su prevista función y utilidad, parece no -- concordar con la usual.

O bien los cigarros en cuestión están dotados de cierta -- propiedad o propiedades inesperadas y no habituales, que el na -- rrador silencia y que los convierte o convierten en objetos no coin -- cidentes, en objetos de-formados (no sería la primera vez, recuér dese la pipa de navy-cut arrosé d'huile de colza que fumaba Adelphin, (48), o el Gold Flake que consumía el Major (57), o bien, -- los cigarros en cuestión conservan todaa su inocencia son concor -- dantes con el objeto designados en su esfera de mayor generalidad y, cumpliendo con su carácter de fundamentalidad son equipaje, -- pertrecho esencial en un tipo de viaje menos físico que el citado en el diálogo, en un viaje anterior que no necesita desplazamien -- to alguno.

O bien ambas cosas a la vez.

CAPITULO XXXIII

=====

El capítulo XXXIII ofrece una importante precisión episódica: el contrincante del Baron, el buscador paralelo a él, es el antiguo asociado de Brisavion a quien el Baron acaba de sustituir. Y junto a esta precisión, valiosa para el hilo episódico, su causa, que la lectura semántico-estilística retiene como digna de -- ser anotada, causa instalada sobre el eje SUPERLATIVIDAD que afecta en primer lugar al personaje-objeto sustituido y en segundo lugar el personaje sustituyente. En el transcurso, el eje en cuestión ha sufrido un refuerzo:

Vandenbouic, por su SUPERLATIVA energía ha sido capaz de romper, con la cabeza, cierta lámpara --recuérdese que antes un objeto similar cayó al suelo y a pesar de ello seguía en condiciones de ser reinstalada (p. 125-126).

En la p. 129-30. Brisabion da una explicación a la sustitución:

- Mais qui est ce Vandenbouic?
- Mon ancien associé.
- Vous étiez associés?
- Il y a dix minutes, soupira Brisavion.
Mais vous me plaisez plus.
- Je comprends ça dit le Baron en prenant un air avantageux.
- Oui! C'est une brute. Il m'a cassé un lustre. Il a le crâne d'une dureté!...
- Bougre oui!... approuva le Baron. C'était le lustre du vestibule, je pense.
- D'accord, dit Brisavion, mais il pèse encore cinquante kilos". (129-30).

El texto no lo afirma explícitamente, pero el lector deduce que el tal Vandebouic ha de tener la cabeza más dura que el -- propio suelo. (SUPERLATIVIDAD que genera este personaje-objeto).

La superiridad del nuevo asociado recoge esta cualidad, y la aumenta (Vous me plaisez plus), (129); "Vous avez l'air blindé" (126).

Se asiste pues a cierto desplazamiento, a cierto trayecto del eje en cuestión: De la araña suspendida del techo pasa a un -- personaje (Vandebouie), y de éste al otro personaje, (Baron).

Paralelo al crecimiento del eje a lo largo de este recorrido tiene lugar cierto proceso de transformación: LA SUPERLATIVIDAD -- estrictamente enérgica, al corporeizarse en el personaje-objeto -- del Baron, se entrecruza con otro eje menor, derivado del eje mayor IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, eje menor que bien puede llamarse ESTUCIA dando lugar así a una nueva articulación de ambos ejes mayores, fusionados. El eje menor resultante es pues híbrido: ENERGIA FISICO-MENTAL.

El final del capítulo anuncia el nuevo viaje:

"...vous m'excuserez. Je dois songer à mon -
départ. Il serra la main du détective et -
quitta la pièce". (130).

Y tiene lugar la interrupción de este tercer relato dentro del manuscrito, con el consiguiente salto al relato principal.

CAPITULO XXXIV

=====

El Major interrumpe la lectura y los dos objetos presenta dos en este "interludio" que son el personaje-objeto Sérafinio, y las ratas, hacen aparecer el eje SUPERLATIVIDAD, en conexión esta vez con el eje SEXUALIDAD. Ambos derivados del eje NO-REALIDAD.

Y el relato suspendido continúa. Un nuevo comienzo de relato tiene lugar:

"...Le Baron Visi descendait l'escalier qui menait à l'embarcadère". (132).

El párrafo inicial, descriptivo y pre-narrativo, se caracteriza fundamentalmente por ser bajo la variedad en cuanto a las apariencias, reiteración de un mismo planteamiento insistente y dominante. Los objetos en él descritos se plantean, se ofrecen como NO-REALES. De nuevo el problema de la aceptación de la NO -- REALIDAD, desarrollado de manera práctica:

"Le Baron Visi descendait l'escalier qui menait à l'embarcadère. Il sauta dans la petite barque orange chargée de mener les voyageurs à l'hydravion clandestin. Celui-ci reposait mollement sur ses longs flotteurs. Une brise légère chantait à travers les haubans du mât porte-biroute..." (132).

Con respecto al medio de locomoción, aún se recuerdan las palabras de Brisavion: "Vous aurez des cigarettes et un cannot --

automobile", la "barque orange" no ocasiona choque alguno, pero -- sí el "hydravion", que supone con su presencia la actuación del -- eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO (la canoa ha sido reemplazada por el hidroavión, el narrador se autocorrigió). Aceptada ya la presencia del nuevo medio de transporte, y anclados en el texto en estudio -- sin referencias a ningún otro, el primer objeto chocante a la ima ginación del lector es la propia barquita naranja. Su color. Que -- más bien parece indicar, de acuerdo con la experiencia común y -- con la norma habitual, ~~la~~ presencia de una embarcación de recreo. Cabe pues retener una posible dualidad: que el anunciado periplo -- del Baron sea, además de un viaje de no se sabe qué negocios, una excursión placentera.

Refuerza la existencia de esta doble posibilidad en la di rección de viaje de placer el hecho de que la explicación acerca -- de su función: está destinada a conducir a los viajeros, y no a -- otra clase de personas.

Y refuerza la existencia de la doble posibilidad, en la -- dirección de asunto importante/ tenebroso, el hecho de que esté -- conectada con el hidroavión, que es clandestino.

Y primer ATAQUE A LA NORMA: contradicción entre el color -- rojo y la clandestinidad, ATAQUE incluso a LOGICA mediante FUSION -- DE CONTRARIOS: El medio de locomoción elegido visto en su conjun -- to es a la vez clandestino y llamativo.

Pero la descripción no ha terminado:

"Celui-ci (el hydravion) reposait molle -- ment sur ses longs flotteurs" (132).

Frase apaciguadora en el sentido de que no hace sino corro borar la situación antes expuesta, por inquietante que ella pueda ser. Con la corroboración se afirma la presencia del "hydravion", y se presenta éste como neutral a la disquisiciones que sobre él -- lleven a cabo tanto el narrador como los lectores.

Y tras ella, la última pincelada descriptiva al respecto - hace tambalear no sólo lo dicho, sino lo corroborado: el medio de locomoción sufre una nueva AUTODESTRUCCION DEL TEXTO que lo con -- vierte, provisionalmente en velero: "Une brise légère chantait à - vers les haubans du mâât,,," (132).

Y es que el eje FUSION DE REINOS viene actuando: No es nece sario en primer lugar hacerle intervenir de manera llamativ-a y -- a-normal; cuando la realidad común brinda su presencia, ésta se acp je (el objeto en sí ya participa de la doble anturaleza fusionada: es mitad barco, mitad avión). Pero sí es necesario, en segundo lu- gar insistir sobre ella de manera que no pase desapercibida. De ma nera que la VEROSIMILITUD del objeto nombrado parezca inverosímil. De manera que conste en acta la INTENCION que ha elegido el objeto. Y esta intención es y no otra, la que lleva al desglose de funcio- nes del artefacto en cuestión. Si de verdad se trata de un objetoq mitad barco, mitad avión, primero será barco, y tendrá mástil, y - luego será avión.

Y será ese desglose -tomando al pie de la letra lo que hi- droavión significa-, el que instituye al objeto en NO-REAL. Y será por apuntar hacia esa NO-REALIDAD por lo que al "mitad barco" le - nace un mástil "porte-biroute" significante inexistente en la len- gua natural.

Tanta digresión distrae sin embargo de otro factor esencial del texto: su dinamismo, su carácter incoativo, su impaciencia: De acuerdo con él, el Baron, que bajaba la escalera, saltó a la barca. De acuerdo con él, también la frase que cierra: "Le soleil était - déja vif", y en el intermedio, la descripción del paisaje bien pu- diera contarse entre las impresiones de un viaje de placer.

Y la narración comienza. El episodio continúa. Y con él, -- los ejes que lo generan: VIOLENCIA, PRECISION, SUPERLATIVIDAD (Van denbouic quiere apoderarse del mismo hydravion que el Baron. Este- gan).

Y el episodio -episodio episódico- se cierra bajo el mismo signo que le precedió. Queda literalmente enmarcado entre dos apariciones indudables de la NO-REALIDAD. Subrayada también ahora por el correspondiente significante "inexistente":

"Les cadavres des occupants plongèrent avec trois "ploufs" sinistres dans les eaux du bassin où les gymnastes et les carcharias-commencèrent immédiatement à les dévorer" (134).

La hazaña sin embargo, continúa. En su faceta aérea. La simple denominación de un nuevo personaje-objeto introduce la modificación: "La flying girl"... Modificación en el hilo episódico que no en el semántico-estilístico: El viaje sigue siendo h-1bri- do de hazaña violenta y viaje de placer: La "flying girl" prépo - sée à l'entretien des voyageurs..." (134).

El objeto medio de locomoción pierde definitivamente el mástil, es decir, se convierte en avión y sólo avión. Y avión prodigioso, avión de combate. La denominación de la que el narrador se sirve es la de "appareil".

El combate continúa en el ambiente gaseoso.

El Baron es piloto.

Los ejes esperados reaparecen: VIOLENCIA Y SUPERLATIVIDAD.

Pero, y esto es importante, estos dos ejes ligados por excelencia al elemento episódico, ceden en esta ocasión, ante la presencia apremiante del eje mayor no-realidad, que pasa a ser el dominante aun en pleno despliegue de acción.

Con la aparición del último personaje-objeto reaparece el eje SEXUALIDAD, aparición por otra parte también esperada. Pero él, al igual que los dos anteriores, con los que viene tradicionalmente formando equipo, queda asimismo abarcado, aglutinado, dominado, por el eje mayor NO-REALIDAD, del cual pasa por lo tanto,

como los dos antes citados, a ser mera articulación, mero eje menor.

Así es como el carmín de la pseudo-azafata tiene sabor a es treptococo (SEXUALIDAD, eje menor de NO-REALIDAD).

"La "Flying girl" préposée à l'entretien -- des voyageurs reposait sur un fauteuil, sa tête blonde renversée en arrière. Le baron la baisa sur les lèvres sans la réveiller -- constata que son rouge avait goût de streptocoque et se dirigea vers le siège du pilote". (134).

Así es como en pleno despliegue de energía y superlatividad el Baron hace intervenir un objeto cuya presencia atestigua la acción del eje ATAQUES A LA NORMA y ATAQUES A LA LOGICA, y cuyo funcionamiento desencadena la presencia de un nuevo y doble ATAQUE A LA NORMA; y éste a su vez, dos apariciones sucesivas de AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.

Ello, aunque la acción continúe supone desviación de la línea episódica. Así concluida la manifestación de estos últimos -- ejes, reaparece la línea episódica (ENERGIA más SEXUALIDAD), para, finalmente, combinarse ambos procesos.

Así es como, en pleno despliegue de energía y superlatividad, (A deux mille mètres d'altitude, le Baron remarqua soudain -- l'avion de chasse gris-argent qui s'approchait rapidement" (134), -- el Baron hace intervenir un objeto (il appuya sur le bouton), cuya presencia atestigua la acción de ATAQUES A LA NORMA y ATAQUES A LA LOGICA (il appuya sur le bouton de sonnette placé à sa droite), -- y cuyo funcionamiento desencadena la presencia de una nuevo ATAQUE A LA NORMA (Florence, ma chère, dit-il à l'enfant blonde que s'était réveillée, apportez-moi un cocktail) (135). Así es como éste, a su vez, desencadena dos apariciones sucesivas del eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO ("elle arriva, portant un jus de tomate. Le Ba -

ron en but la moitié d'un trait et s'arrêta congestionné. C'est du raide! remarqua-t-il". (135).

Así es como concluida la manifestación de estos últimos ejes reaparece la línea episódica: SEXUALIDAD más ENERGIA, más SUPERLATIVIDAD (- Il est d'avant la prise d'Alésia par Judas Machabé, remarqua Florence qui relève sa jupe pour rajuster un bas./ Le Baron pilota d'une main, pelotant de l'autre./ Tenez bon, chérie, dit-il Je vais lâcher du lest pour semer cet importun". (135).

Y así es como, finalmente se combinan ambos procesos. Es decir, así es como finalmente ambas líneas, la episódica, generada por los ejes SUPERLATIVIDAD, SEXUALIDAD, ENERGIA o VIOLENCIA y la semántico-estilística, generada por NO-REALIDAD, ATAQUES A LA LOGICA y ATAQUES A LA NORMA, se combinan y se modifican mutuamente. -- Quedando el episodio dislocado. Corporeizándose la dislocación en la circunstancia concreta y tangible del episodio:

"Dès que l'hydravion se fut allegé de vingt sacs de sable (o hay de nuevo ataque a la norma, o hay de nuevo fusion de objetos),- il gagna, d'un bond prodigieux, la haute atmosphère où planaient les élytres sauvages et les alizés au plumage éclatant". (135).

Y la rotación en cuanto a la preminencia de los ejes continúa. Tras la desintoxicación episódica propuesta por la fauna (élytres y alizés), nueva aparición de la VIOLENCIA, SUPERLATIVIDAD, - SEXUALIDAD, ejes cuya presencia no causa sino la progresión de la anécdota. Y conseguida ésta, de nuevo el grupo de ejes encabezados por NO- REALIDAD para de-formarla, retrospectivamente, para dislocarla:

"Nous allons l'attaquer (...) il s'appelera bientôt cadavre... dit le Baron avec un -- ricanement tellement sinistre que la blon-

de stewardess en eut un hoquet d'épouvante, vite réprimé par un attouchement savamment dirigé par le Baron vers les centres nerveux intéressés". (136).

Hasta aquí la acción ha progresado: la batalla va a comenzar.

Su descripción, sin embargo, que nada nuevo representa, - se complace de nuevo en restar verosimilitud a lo ya literalmente expuesto, mientras que la certeza semántico-estilística, la certeza de lo NO-REAL, aumenta y se corrobora. La certeza con respecto al sentido no episódico del relato.

La descripción abarca la situación total, pero en particular se centra sobre el objeto medio de transporte: De nuevo un hidroavión A-NORMAL:

"Avec une rapidité inattendue (Superlatividad que enlaza la narración, episodio, con la descripción, revisión del citado episodio). Avec une rapidité innattendue, l'hydroavion affectua un tête-à-queue complet - et se trouva soudain face à l'avion assaillant.

-A partir de este momento la rotación ya - se ha cumplido, los ejes ya han sido sustituidos.-

"Les flotteurs s'engagèrent sous les ailes de l'avion qui tomba vertigineusement, pareil à une chenille ivre (Fusión en sordina), pendant que les ailes, animées d'un curieux mouvement d'autorotation, descendaient paresseusement en spirale (Fusión, - ataques a la norma, no-realidad del objeto)" (136).

Y mientras que la versión episódica del relato instauration como diana de tanta actividad violenta a Vandenberg, a los suyos, - o en todo caso al avión de caza por él enviado, la descripción de la batalla, la revisión que a través del proceso descriptivo lleva a cabo el narrador, insinúa si no es que da por supuesto que -

la diana en cuestión es muy otra. Y lo hace de nuevo a través de-
ATAQUES A LA LOGICA y de ATAQUES A LA NORMA:

"Le fuseau d'argent s'abîma silencieuse --
ment dans les nuages.

-Bien visé, dit Florence en apportant un-
second cocktail au Baron, qui, en signe-
de joie, le précipita hors de l'habita -
cle. A-NORMAL, NO-REAL.

L'hydravion, d'ancien modèle, filait à 800
à l'heure environ. La temperature, entrete-
nue par des radiateurs à gaz de polochon -
(Anti-Norma, Fusión Reinos), était douce.-
Le Baron pilotait avec une grande maîtri -
se". (136-7).

Y última frase del párrafo, simplificadora de la vez que -
conciliadora: "Le Baron pilotait avec une grande maîtrise" cierra
el ciclo anterior a la vez que allana el camino para el adveni --
miento del próximo.

"La fin du jour s'écoula sans incidents" (137), comienza -
éste, conservando la calma proveniente de la univocidad. Descanso
episódico antes de la próxima e inminente maquinación. Que se de-
be ella a una intención desorientadora con respecto al episodio.

Que hace vacilar al lector episódico con respecto a la na-
turaleza del desplazamiento y combate aéreos. Que presenta el via-
je del Baron en una posible tercer faceta: la de misión bélica:

"La radio tenait le Baron au courant des -
dernières nouvelles de la guerre. Depuis --
longtemps, les récepteurs comportaient un
bouton spécial (de nuevo el objeto Bouton)
qu'il suffisait de tourner pour entendre-
les récents communiqués. On renouvelait -
celui-ci toutes les heures. Pour les per-
sonnes cardiaques..." (137).

Maquinación súbitamente olvidada -en la lectura episódica-

por la imperiosa frase del propio Baron, que va al grano: "Je cas
~~s~~serais bien le graine!" (137). Frase pronunciada, al decir de na-
 rrador a la caída de la tarde , "vers sept heures du soir" (137).

Y la trabajasa jornada termina en completa paz episódica-
 y bajo el signo de SUPERLATIVIDAD:

"Il engloutit promptement le copieux repas
 préparé par Florence, et, se roulant en -
 boule, dans son fauteuil, il s'endormit -
 d'un sommeil tranquille, ayant réglé les-
 appareils pour n'avoir plus besoin de --
 s'en occuper" (138).

Dos pequeños capítulos faltan para que se termine este ter
 cer relato dentro del Manuscrito, y, con él, el propio manuscri -
 to, leído por Antioche, y entregado por el viejecito de la "Cave".

CAPITULO XXXV

=====

El primero de ellos, titulado "Il y a encore quelques pages" sigue presentando la alternancia de los dos haces de ejes -- vistos en el capítulo precedente.

Tiene lugar, en el comienzo, una presentación de Borneo, y del piton Malikopi en completa consonancia con los principios habituales de la lógica usual, generada por el eje EXOTISMO que no sólo es el encargado de elegir los nombres propios, sino también los objetos comunes que los rodean como "Les frondaisons luxuriantes d'une jungle désordonnée". Exotismo y SUPERLATIVIDAD -- sostienen la descripción. En cuanto a esto último, Borneo aparece "en plein jour" y el piton Malikopi está dotado de una "Haute flèche rocheuse (qui) surgissait aiguë"; la frondosidad, como ya se sabe, es "luxuriante".

El segundo párrafo --el capítulo sólo consta de tres--, es más inquietante.

Comporta, retrospectivamente, y a larga distancia, el eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO. Comporta el eje ANTINORMA y el eje NO-REALIDAD:

"Au dessus du piton, il se mit à décrire -- de larges spirales. Peu après, deux parachutes s'ouvrirent, puis un troisième, -- auquel étaient accrochées les lourdes valises du Baron, apportées, la veille, --- clandestinement, dans l'hydravion. Celui-ci ne tarda pas à se mettre en vrille et s'écrasa sur le sol, parmi des débris végétaux et des champignons gonflés d'acétylène". (139-40).

Las maletas del Baron, sobre las cuales además se insiste, anulan la ya conocida frase de la p. 127 "... mais vous aurez des cigarettes et un cannot automobile" en la que se resumió el equipo supuestamente necesario. Frase ahora ANULADA. Y es preciso además anotar que ningún apremio episódico causa esta AUTODESTRUCCION DEL TEXTO. Que este eje en cuestión actúa en total y completa libertad, por sí y para sí mismo, sin que el elemento episódico en el que va encarnado sea un absoluto obligado ni siquiera previsto en ningún otro elemento episódico anterior. Y esto es más importante pues atestigua la eventualidad del objeto frente a la permanencia del eje que ha generado su presencia. La dependencia del objeto que entra en juego, la soberanía del eje semántico que, sin desbordar los límites del texto se revela -no-causado.

Si el eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO está presente en el primer objeto llamativo de este párrafo, en las maletas, el segundo eje ATAQUES A LA NORMA tiene como vehículo de expresión el ya conocido hydravion, y está directamente conectado con la acción desarrrollada, a través de él, por el Baron. Este, se supone en aras de una superlativa rapidez, lo cual no deja de ser mera suposición, en contraposición con la norma no deja posar su hydravion sobre el mar sino que salta en paracaídas, permitiendo que el objeto medio de transporte, cumplida ya su finalidad, se estrelle contra el suelo.

ATAQUES A LA NORMA del comportamiento humano en este descuido del hidravión, eje que va entrelazado con el de VIOLENCIA.

En tercer lugar, y el proceso anti-episódico se acentúa, el avión va a estrellarse "parmi des débris végétaux et des champignons gonflés d'acétylène", el avión va a estrellarse sobre objetos cuando menos NO EXISTENTES, descaradamente no-existentes, si es -- que el eje NO-REALIDAD no queda doblado con el eje FUSION DE REINOS de manera que los tales champiñones sean a la vez lámparas o puntos de luz.

La conocida rotación de haces de ejes se desarrolla una vez más en el tercero y último párrafo del pequeño capítulo XXXV. Comienza bajo el signo del episodio para terminar con el estozo de su negación.

Frase unívoca que reafirma el desarrollo de la acción, intervención de los ejes SEXUALIDAD y SUPERLATIVIDAD que usualmente la acompañan, y VIOLENCIA; eje NO-REALIDAD en el último objeto, -- que pone punto final por ser además la última palabra del capítulo: --

"Le Baron et Florence atterirent et se dégagèrent des plis de la soie légère des parachutes. Après quoi, prenant des repères, le Baron se dirigea vers un épais fourré, et dévêtant sa compagne, lui fit subir les derniers outrages un nombre suffisant de fois. Alors, tirant son revolver, il l'acheva et s'éloigna pour aller chercher ses valises qui s'étaient accrochées aux basses branches d'un confiturier nain" (140).

CAPITULO XXXVI

=====

De esta forma se llega al capítulo XXXVI, último del Manuscrit, que ofrece fundamentalmente una nueva faceta del personaje -- objeto el Baron. Al piloto aguerrido sucede el buscador igualmente dotado de forma física SUPERLATIVA.

En este sentido, esto es, por acción del eje SUPERLATIVIDAD es él capaz de cavar durante dos días, de cavar sin descanso, y de en este tiempo, alcanzar la profundidad de treinta y nueve metros. El sólo, y en dos días, y con ayuda de un instrumento improvisado, con un trozo de la "coque" del hidravión. Eso sí, "l'outil improvisé faisait merveille sous l'impulsion de ses biceps extravagants". (142).

Conviene anotar que en este recuento de apariciones del -- eje SUPERLATIVIDAD los biceps en cuestión aparecen sólo como extra^o ordinarios, fuera de serie, en este sentido de vigor físico. Demostrado, corroborado seguidamente por la acción que el personaje en cuestión lleva a cabo:

"A la cote 45, le métal de l'engin sonna -- sec sur du roc. Dégageant prestement la -- surface de la pierre, le Baron fit apparaître un anneau d'or jauni. Le saisissant à deux mains, il exerça un puissant effort -- et l'anneau lui resta dans la main. Par le trou ainsi formé dans la pierre, il passa son index et souleva le bloc massif...". (142).

Y la SUPERLATIVIDAD no sólo subyace al personaje, sino al -
 resto de los objetos que componen el medio ambiente, tales la pro-
 fundidad del pozo que el Baron descubre, el bloque de piedra que -
 actúa a manera de puerta, la lámpara de gasógeno de la que en prin-
 cipio se sirve el Baron, la dimensión del pasadizo subterráneo por
 el que el Baron se mueve; el sol que es implacable, el sudor más -
 que abundante:

"La sueur ruisselait sur son front déjà hâ-
 lé par le soleil implacable des tropiques.-
 Ses bras musclés étaient enduits de terre -
 rouge jusqu'à l'olécrane. Les gouttes roulaient
 sur le sol où elles formaient déjà une peti-
 te mare de boue (...) Il passa son index et
 souleva le bloc massif (...) il referma vi-
 vement le puits sur sa tête avec la pierre-
 et dans un fracas assourdissant, quinze à -
 vingt tonnes de terre meuble s'écroulèrent-
 (...).
 (...) Le Baron avait bouclé à sa ceinture -
 une forte lampe à gazogène qui, sous un --
 poids réduit, puisqu'elle ne pesait que dix
 sept kilos, réussissait à produire une fu-
 mée capable de dérober un convoi de onze --
 cargos de sept cents tonnes à la vue d'un obser-
 vateur de sousmarin aveugle et mal entraî-
 né". (141-2).

Sol, sudor, piedra, lámpara, humo, todo ello SUPERLATIVO,-
 Como también el pasadizo, el pozo:

"Saisissant un fragment de roche, il le pré-
 cipita dans le puits. Au bout d'un quarte-
 d'heure, le bruit d'un cla potits étouffé-
 parvint à ses oreilles". (142).

"En moins d'une heure, le Baron fut à l'ex-
 tremité de l'échelle" (144).
 "Au bout de neuf kilomètre, il s'arrêta".
 (144).

Pero, si la SUPERLATIVIDAD capta la atención del lector -- para centrarla sobre el episodio, otros ejes también presentes en este final del Manuscrito distraen de él y reafirman la lectura -- semántico-estilística del como se viene haciendo, la lectura "subterránea".

A parte de la dosis de INVEROSIMILITUD que el análisis -- frío descubre bajo los objetos agrupados en el epígrafe SUPERLATIVIDAD, inverosimilitud consistente precisamente en la desproporción proveniente del mismo exceso, a parte de esto, pocos son los objetos directamente conectados con el haz de ejes presidido por el eje mayor NO-REALIDAD.

El primer objeto que lo pone de manifiesto es uno ya citado. Pero lo hace suavemente: son los bíceps del mayor, que el narrador califica de "extravagante", pero que el lector sólo ve desarrollando las cualidades propias de un bíceps común. Eso sí, en grado sumo. La NO-REALIDAD sólo se vislumbra a través de cierto SOBREPASAMIENTO de, en principio, verosímil.

El eje NO-REALIDAD sólo se presenta directamente algo más tarde, y en muy contadas ocasiones:

Una de ellas: la madera de los escalones del pozo que el Barón se dispone a bajar:

"...une ouverture béante où l'on entrevoit
yait des échelons de palétuvier vernime
nant on ne sait vers quelles profondeurs-
obscuras". (142).

Madera proveniente de cierto árbol tropical, muy de acuerdo con el contexto, situacional, pero que, en abierta lucha con él, está barnizada; cualidad que da fe a la presencia del eje -- ATAQUES A LA LOGICA en su faceta menor de ATAQUES A LA NORMA.

En segundo lugar, segunda aparición del mismo eje, en un gesto del Barón, corporeizado en el objeto: lámpara de gasógeno.

Esta no produce sino humo y el Baron:

"Le Baron eut tôt fait de la Détacher et -
de la projeter en l'air (en el interior -
del pozo) d'où elle lui retomba sur la tête
quelques instants plus tard" (143).

Nuevo ATAQUE A LA NORMA en el tratamiento que el Baron da a cierto chichón, consecuencia de sus andanzas subterránea, y que tiene como medio de concretización el objeto "harina de mostaza", que por supuesto queda re-formado en un objeto que no soporta la puesta en correlación o cotejo con objeto alguno de la realidad común.

Y finalmente, ATAQUE A LA NORMA y a LA LOGICA, esta vez - centrado principalmente en las relaciones, aunque ello conlleve - necesariamente la presencia de ciertos objetos.

Ambas últimas apariciones tienen lugar en el mismo párrafo, una a continuación de la otra:

"Le Baron frotta sa bosse avec un linge en
duit de liniment Solan, saupoudra la con-
tusion de farine de moutarde et reprit sa
marcha reptilienne". (144).

Hasta aquí lo concerniente a la primera actuación del eje.
-Nótese, si bien de paso el tratamiento culinario que recibe la -
contusión-, tratamiento lingüístico, que no deja de recordar, a lo
lejos, una posible FUSION DE REINOS. He aquí con respecto a la se-
gunda:

"Il n'était pas arrivé l'âge de dix-neuf -
ans sans avoir cultivé ses facultés. Au -
ssi, comme il avait plus de dix-neuf ans,
il voyait dans le noir comme un chat dans-
un violon, ce qui lui permettait de pro-
gresser avec une grande rapidité". (144).

En último lugar se constata la presencia de un objeto tratado como tal por el narrador, tratado como objeto de elección, pues la descripción que lo rodea le pone en primer plano frente a la rapidez de la acción. Se trata de cierto objeto ya citado en la introducción del Manuscrito. Se trata de la antorcha, o mejor, del tronco que el Barón convierte en antorcha. Y junto a él el pequeño pero no desestimable objeto del que se sirve para verificar la transmutación:

"Se main, tenue derrière lui pour tâter le terrain, recontra un objet ligneux qu'il reconnut rapidement pour une torche faite du bois résineux du mata-hari. L'enflammant avec son briquet consulaire, il poursuivit sa route précède d'une vive lumière". (145).

El ERROR LINGUISTICO, ninguna madera se llama mata-hari, error voluntario, re-forma el objeto por la inserción de la no-realidad en su materia constitutiva.

Y el manuscrito se acaba.

Se acaba sobre las siguientes palabras:

"-J'approche... murmura-t-il, car un septième (no sexto) sens l'avertissait de la proximité du but". (145).

E inmediatamente el lector se pregunta: ¿Quel but?. Qué meta se tenía propuesta el Barón; qué objeto es el causante de su desplazamiento, de su búsqueda. Objeto cuyo nombre, cuya denominación ha sido cautelosa y cuidadosamente evitada a lo largo de todo el manuscrito. Qué era "ce qu'il cherchait"? (141).

En la mente de todo lector, episódico o no, se dibuja el precisamente desdibujado objeto "barbarin".

Certeza corroborada para el lector atento por las similitudes entre los relatos del Manuscrito y el relato principal, similitudes precisamente agudizadas en este momento final en el que - de nuevo aparecen el "boyau", el pasadizo, cuya relación con el - del personaje-objeto es la de ser descubierto "démasquant une ouverture béante"; la "trappe", la trampilla encubridora, les "profondeurs obscures", y la antorcha final.

Tanto el relato principal como los menores han ido relegando al siguiente la "proximité du but".

Todos ellos coinciden en ser búsqueda del objeto innombrado.

El Manuscrito termina en el subsuelo, lugar asimilable al "boyau" descrito en La Faune des Ténèbres, y a los "bas fonds" en los que el Baron se sumerge durante 7 años.

Y es precisamente en este lugar donde se efectuará la transición en cuanto a la búsqueda. De manera que un nuevo relato comienza cuando el manuscrito termina, relato que continúa la intención fundamental del relato anterior, la búsqueda; que es de él - recibida a la manera del corredor de relevos que recibe el testigo. Búsqueda que se va desarrollando sin embargo a través de un - cambio: del cambio necesario que supone la introducción de elementos episódicos nuevos. Necesario, pues de él dependen novedades externas capaces de mantener la atención suficiente como para recibir la repetición de la intención interna. Necesario para la variedad episódica sustentadora ella de la insistencia subyacente. Necesario para la doble faceta del relato: lineal y circular. Necesario para la ambigüedad del discurso.

CAPITULO XXXVII

=====

El nuevo relato en cuestión es considerado por el narrador como continuación del inicial. Y así es en parte, pues son los -- personajes iniciales los que vuelven a intervenir. Pero, y ello es nueva prueba de la íntima relación entre todos los relatos, la -- existencia de este último, del que va a desarrollarse, depende de las últimas palabras del Manuscrit. De forma que el Manuscrit, en este sentido ^{incide} ~~inter~~ sobre el relato principal --sobre el desarrollo episódico del mismo.

Por otra parte, y apuntando también a la relación entre ambos --manuscrit y relato principal--, el manuscrito juega el papel de introducción genealógica, retrospectiva, de Yambretambre y de Adelphin, que no la han tenido. La presencia de Antioche comenzó a los trece años y la de Adelphin en el presente, esto es, en el -- momento en que comienza el relato.

Ella, conocida a través de las últimas palabras del manuscrito, es la causante de la Pelea familiar.

Estas son las palabras en cuestión:

"...onné le bar arin en cadeau de... ançail les... à l... tite... élaide de Beaumashin ... rompit aussitôt... partie avec... ri -- val infâme... vengeance... fils... engerason père...". (147).

Y el desarrollo episódico de este nuevo relato ~~es~~ es a fin

de cuentas sino una nueva pelea. La novedad consiste en que es una pelea familiar -en que interviene cierta "cuestión de honor", frente a los antiguos "asuntos de negocios", causantes de las repetidas disputas ya conocidas. Así, bajos las últimas palabras citadas, el Manuscrit se esfuma, dejando planteada toda una cuestión de venganza... apoyada sobre el barbarin.

Es el momento de las aclaraciones -episódicas-:

El Baron ha regalado el barbarin -lo cual supone que lo encontró en su expedición a Borneo narrada en el Manuscrit-, ha regalado el Barbarin a Adélaïde de Beaumashin, madre de Adelphin -- (...Adelphin, vous portez bien le nom de votre mère? /Oui...) -- (148). La madre de Adelphin no llegó a casarse con el Baron, pero se quedó con el regalo de pedida, que más tarde regaló a Adelphin.

Adelphin confiesa saber esta historia y ello le hace perder la calma; barruntar el peligro:

"-Je savais tout! dit Adelphin dont les yeux égarés tournaient vertigineusement dans les orbites caves, produisant le même bruit que fait une assiette" (148).

Pero otra aclaración posterior es aún más peligrosa: Antioche Tambretambre es el hijo del Baron, lo cual le coloca en opo nente irremediable:

"-Et vous saviez que Antioche Tambrétambre était le fils du Baron Visi? l'ancien fiancé de votre mère?
-Non! rugit Adelphin. Ça je le jure! Sans ça, je l'aurais tué tout de suite!..." (149).

Adelphin confiesa haber querido en otro tiempo matar al Baron Visi. Y esto último precipita el desastre; el comienzo del-

desastre, Esto es, el asesinato de Adelphin llevado a cabo por el Major.

Las puntualizaciones continúan, y con ellas las ligazones-entre el relato principal y el Manuscrito, hasta que la que versa sobre la identificación ~~de~~ Sérafinio hace que un nuevo desastre,- o la continuación del primero, se realice. Sérafinio confiesa ser sobrino de Van den Bouic, ante lo cual Antioche exclama:

"-Le fils de la soeur de l'ennemi de mon -
père! hurle Antioche. Mais je vais le tuer!"
(151).

Y en efecto, la escena presenta un nuevo cadáver.

El capítulo, suprimidos ya los dos personajes citados, los que, por cierto, iniciaroⁿ el relato principal, se cierra bajo la-promesa de nuevo relato. Que continúa o hace persistir la inten-ción primordial, la de la búsqueda, pero orientada ésta hacia nue-va diana:

"-Maintenant, dit Antioche, il s'agit de -
retrouver papa" (153).

Y el capítulo siguiente se titula:

"A la recherche du Baron Perdu".

Ahora bien. Las puntualizaciones o aclaraciones episódicas presentan ciertas grietas, que la lectura semántico-estilística,- no deja de aprovechar:

Adelphin cuenta cómo ha tratado de envenenar a su padre - de la siguiente manera:

"Elle a même essayé d'empoisonner le Baron
... et moi aussi, quand j'ai été plus --
grand... à six ans... J'ai tenté de lui -
faire ingurgiter des chocolats au cyanure
de pétase..." (149).

El narrador cuenta cómo muere Adelphin:

"A ce moment, une balle jaillit des profondeurs du fauteuil où le Major, depuis quelques minutes, semblait somnoler. Elle traversa l'oeil gauche d'Adelphin et vint se loger dans le repli latéral du sphénoïde, paralysant complètement les croco-ayténoïdiens et privant complètement le comte de Beaumashin de l'usage de la parole. Comme il était mort, cela n'avait plus aucune--importance". (150).

En ambos casos la NO-REALIDAD se hace visible. En el primer caso, mediante la "confusión" voluntaria del significante empleado. "Pétase" existe en la lengua natural y designa cierto -- sombrero de alas anchas ("Chapeau à larges bords pour s'abriter de la pluie et du soleil. Pétase d'Hermes. P. Robert).

En el segundo caso mediante la creación del significante apropiado para designar tal NO-REALIDAD. Es decir mediante el neologismo ad hoc: les croco-aryténoïdiens. Neologismo que no sólo da fe de la actuación del eje citado, sino también de otro ya conocido, TECNICISMO o PRECISION. El cual se deja ver además, a través de los demás términos técnicos empleados en este párrafo y en líneas cercanas. Tales como "repli latéral du sphénoïde".

Es interesante el recapacitar sobre la presencia de este último neologismo citado, aún a riesgo de insistir con terquedad.

La puntualización siguiente a la aparición del mismo es -- exacta. Esto es. Les aryténoïdes, son, según P. Robert: les deux-cartilages du larynx qui tendent les cordes vocales. Así pues, la puntualización del narrador "privant complètement le comte de Beaumashin de l'usage de la parole", no sólo está de acuerdo con la realidad común, sino que la explica con toda EXACTITUD. Ello implica el cuidado y esmero del narrador ello implica pues hasta -- qué punto es el error voluntario, valorizado y puesto de relieve.

Y por todo ello, la necesidad imperiosa de una finalidad, de una intención subyacente que lo ha elegido entre las infinitas posibilidades, intencionalidad que lo ha hecho nacer pero que no le ha otorgado completa autonomía pues la función primera del término elegido es la de remitir a su causa, a este su origen.

Así doble es la función del neologismo ad hoc: en primer lugar la de remitir al eje fundamental que lo ha generado. En este caso al eje NO-REALIDAD.

En segundo lugar, la de evidenciar la dependencia en sí, y a través de ella de modificar el referente del discurso, haciendo resbalar la diana del referente episódico al semántico-estilístico.

Se está hablando de la No-REALIDAD de los objetos descritos, no de tal o cual objeto cuyo significante el narrador ha -- parcialmente olvidado.

Dentro del otro haz de ejes semánticos, dentro del haz encabezado por la SUPERLATIVIDAD; este capítulo también hace progresar las consideraciones.

En primer lugar se presenta la propia SUPERLATIVIDAD, pura y simple, encarnada eso sí, en elemento más a propósito, más a mano. Dando así lugar a cierto efecto de rapidez, o alboroto.

Así, los ojos de Adelphi "tournaient vertigineusement", y Adelphin más tarde no habla sino ruge "--Non! rugit Adelphin. Ça -- je le jure!... (149), y el Major no oye su voz, sino su rugido -- "reprit le Major qui ^{se}mbloit ne pas entendre le hurlement d'Adelphin.

Después de estas apariciones de SUPERLATIVIDAD pura y simple, que re-forma los objetos que toca convirtiéndolos en excesivos, este eje da paso a la VIOLENCIA, se articula en ella: Y tienen lugar las escenas terriblemente violentas.

La primera de ellas, la que se refiere al asesinato de -- Adelphin atestigua la actuación del eje VIOLENCIA, pura y simplemente. Entremezclado con este eje actúa el eje EXACTITUD o TECNI-

NICISMO. Pero en cuanto a la VIOLENCIA tal, ésta se adivina a través de los objetos, del objeto mencionado: bala mortífera.

"A ce moment, une balle jaillit des profondeurs du fauteuil où le Major, depuis quelques minutes ^Semblait somnoler. Elle traversa l'oeil gauche d'Adelphin et vint loger dans le repli latéral du sphénoïde...".
(150).

En cierto modo el responsable de actuación de violencia es el objeto, la bala. Los personajes permanecen tranquilos. No hay tumulto.

Frente a esta aparición del eje VIOLENCIA, la siguiente:

En ella el objeto mortífero es el propio personaje-objeto, Y es mucho más terrible. No hay asesinato a secas, como en todos los casos anteriores. Hay descuartizamiento. La VIOLENCIA pura y simple presenta una nueva articulación: LA CRUELDAD.

El relato amable, divertido, curioso, inquietante, presenta una nueva faceta: la del desagrado:

"...Il projeta ses mains en avant, les doigts recourbés et saisit Sérafinio Alvaraïde à la gorge. Puis, il lui plonge son index gauche dans l'oeil, et cet index, horreur! ressortit par l'autre orbite. Tenant ainsi le malheureux par l'anse du nez, il lui déchira, de la main droite, le ventre et le haut des cuisses, à grands coups de griffes.

Arrachant enfin, d'un seul coup, la virilité entière d'Alvaraïde, il la lui planta dans la bouche et rejeta le cadavre au loin..." (152).

Y de igual manera que antes el eje VIOLENCIA-violencia pura y simple iba entremezclado con el eje EXACTITUD o TECNICISMO, ahora

ra, el eje VIOLENCIA, articulado en CRUELDAD, va entremezclado con el eje SEXUALIDAD.

No es aún tiempo de esbozar conclusiones, (pero sí puede recordarse la materia constitutiva de la copa de Adelpin).

El episodio va a continuar: "-Maintenant, dit Antioche, il s'agit de retrouver papa".

CAPITULO XXXVIII
=====

Pero, el encabalgamiento habitual de los capítulos obliga a permanecer aún -a pesar del título, en el episocio perteneciente al capítulo anterior. En contacto con los ejes que lo han generado, y que también ellos permanecen ahora.

El eje NO-REALIDAD a través del eje menor ATAQUES A LA NORMA precede al eje VIOLENCIA, en su eje menor CRUELDAD, a su vez articulado en IMPASIVIDAD:

"Les deux amis se lavèrent les mains dans une aiguière de caramel taillé qui trô -- nait sur un bahut Empire peint en rouge -- vif et s'essuyèrent à la chemise d'Alva -- raïde dont les lambeaux étaient éparpillés un peu dans tous les coins de la pièce". (155).

Hasta aquí, el eje NO-REALIDAD, corporeizado en los dos objetos de decoración, en los objetos que conforman el ambiente en el que se desarrolla acción, o lo que es lo mismo, el mundo exterior del relato. Y que son esa vasija antigua cuya materia constitutiva es el caramelo, caramelo tallado, y ese mueble, convertido en lugar de encuentro de cualidades físicas incompatibles -según la norma común-. A saber: el estilo Imperio y el color rojo, amén de la incompatibilidad primera cuya aceptación da como resultado la presencia del propio "bahut Empire". (si se trata de un cofre, su aspecto físico es opuesto al aspecto físico estilizado del estilo

Imperio. Si es mueble con cajones, tipo secreter -no me sale el - nombre-, si es un mueble mueble, la propia denominación de bahut - lo relaciona con la tosquedad, con el "de pueblo", carácter a su vez opuesto e incompatible con la elegancia esbelta del estilo Imperial).

El eje VIOLENCIA, articulado en CRUELDAD e IMPASIBILIDAD -- aparece no ya en la descripción del ambiente en el que se desarrolla la acción, sino en la acción misma y en los personajes-objeto- que la llevan a cabo:

"Puis, saisissant les cadavres, un pour chacun, ils se dirigèrent à la cuisine qui -- comportait un hachoir électrique perfectionné. Les corps, réduits en minces lambeaux, furent jetés dans les vases, et la chasse d'eau actionnée". (155).

En ambos casos -mundo externo de la obra- NO-REALIDAD, o acción -VIOLENCIA-, en ambos casos tiene lugar la presencia de un eje común, omnipresente, que es el eje SUPERLATIVIDAD: el color rojo antes citado era rojo vivo; el "hachoir de la cocina es "perfectionné".

Este último objeto sirve de puente. Esto es: en él se dan cita los dos grupos de ejes vistos por separado. Pertenece al mundo externo de la obra y es producto tanto de la VIOLENCIA como de la NO-REALIDAD vía TECNICISMO.

Es importante anotar la intervención del narrador que puntualiza por sí mismo:

"La pratique était courante et bien supérieure au système démodé de la fosse à chaux et de la chaudière. Les chutes des vases comportaient des regards de glace-tannée qui permettaient de contrôler la descente normale de la bidoche.

Cette bonne chose faite, Le major et Antioche descendirent à la cave". (156).

Es importante por cuanto que en sí misma encierra el cotejo con la realidad externa de la obra, con la realidad común.

Es importante por cuanto con ella compete en el terreno de la violencia, por cuanto la supera, (SUPERLATIVIDAD), por cuanto la deforma (TECNICISMO).

Es importante por lo que comporta de juicio de valor: "ce -tte bonne chose faite...".

Y la intervención del narrador concluye, y con ella el capítulo, cuyo contenido no ha correspondido al título, que era "a - la recherche du Baron perdu".

Es desfase ya no es chocante sino habitual, y es precisamente en el momento en que concluye el capítulo así titulado cuando la búsqueda se inicia. No en balde el capítulo XXXIX se titula "Voir le titre précédent".

Lo primero que han de hacer los personajes es cerrar el paréntesis de la lectura del manuscrito, con lo que ello comporta de localización espacial en la casa del Major, en una de sus múltiples mansiones, tal y como fué puntualizado en su momento (Je voudrais bien savoir qui s'est permis de truquer ma maison comme ça..." (101).

La búsqueda del Baron, la búsqueda episódica necesita un desplazamiento que, en la situación en la que se encuentra el relato, puede llevarse a cabo bajo tierra o sobre la superficie.

El diálogo previo a la acción entre el Major y Antioche, pone de manifiesto ambas posibilidades. Se elige el desplazamiento al aire libre. Y lo importante es el medio empleado para esta elección.

En principio, la decisión se somete a la lógica, El resultado es una decisión que hace caso omiso de la lógica empleada. Decisión opuesta a la que la disquisición lógica parece apuntar y sostener.

La decisión estaba previamente tomada, y la lógica empleada al respecto se revela finalmente fuera de su lugar.

CAPITULO XXXIX
=====

El capítulo anterior se terminaba con las palabras: "Le Major et Antioche descendirent à la cave".

Este comienza con una rectificación del narrador (AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, en sordina): "Ou plutôt ils eurent l'intention ... car le sang du rhizostomus remplissait maintenant l'endroit de sa masse liquide..." (157).

Tienen la intención de bajar a la cueva, pero no pueden hacerlo porque está inundada de sangre del rizóstomus, y "Le Major - ne savait pas nager dans le sang de rhizostomus".

Y el "juego de la lógica" comienza:

- "Remontons, lui proposa Antioche. Nous -- irons chercher une pompe pour vider la cave, un maçon pour réparer les murs et un -- cannot automobile (objeto del que en su momento se sirvió el propio Baron, identidad de objetos, identidad al menos posible, de relatos; identidad de personajes-objeto) -- et un cannot automobile pour chercher pa -- pa...

- "Puisqu'on va vider la cave, protesta le Major, on n'a pas besoin de cannot!."

(impeccable)

- "Et pour aller dans l'autre cave, alors! -- dit Antioche. Tu penses bien qu'il y a de l'eau. Comment le rhizostomus aurait-il vécu sans eau, céans?"

(Impeccable).

- "La preuve de l'inanité de ton raisonnement est que le rhizomachin est mort, répondit-le Major avec une insigne mauvaise foix". - (Impeccable) (158).

Luego, en buena lógica, no es necesario ir por ninguna ca-
noa, luego, ningún obstáculo entorpecerá la elección de la vía sub-
terránea.

Y, contra toda previsión lógica, el relato continúa así:

"Il remonta néanmoins, et tous deux se di-
rigèrent vers la porte basse qu'ils avaient
franchie quelques minutes plus tôt avec la
Cadillac" (158).

Nueva coincidencia que aparece en este momento: Desplaza-
miento episódico anunciado, Esto es, inicio de nuevo relato episó-
dico que comporta una búsqueda concreta y determinada. Objeto que-
lo hará posible como medio de locomoción: La Cadillac: Y situación
meteorológica: "Il faisait un temps superbe".

Coincidencia con cierta parte del relato ya conocida, ante-
rior, ergo, repetición, o sensación de repetición, "grisoller dans-
les rillons ou peut-être le contraire" (p. 85), que es lo mismo, o
repetición recóndita bajo apariencias episódicas diversas.

Coincidencia entre esta búsqueda del Baron, que se anuncia
y la primera búsqueda del relato, búsqueda bivalente del barbarin-
y de los ladrones, que ya se conoce, cuando se oía "les cailles grési-
ller dans les sillons et les alouettes".

También entonces, cuando los personajes iniciales se ponen -
de camino "(En route)", también entonces coinciden el proceso in-
coativo, la Cadillac, sobre la que en su momento hasta se insiste-
y la invitación climatológica, sobre la que también entonces se in-
sistía "Il faisait un temps splendide..." (85).

No está de más el recordar que en el trozo de relato ahora
recordado y por lo tanto superpuesto al actual y con él identifica-
do, el eje NO-REALIDAD presentaba una actividad realmente superla-
tiva.

Y no sólo esto, sino que otro objeto nombrado en el presen-

te párrafo parece cumplir cometido paralelo al llevado a cabo por los "objetos" coche automóvil y condiciones climatológicas. Se trata del objeto "porte basse", cuya ingenuidad -si es que algo de ella tuvo en su primera aparición-, es cada vez menos defendible.

La aparición de esta "porte basse", (p. 158), en el momento en que se inicia la búsqueda del Baron, transporta al lector hacia momentos anteriores de lectura, o, lo que es lo mismo, identifica, superpone párrafos, repite.

Y, como en los momentos anteriores que a éste se han superpuesto por medio del recuerdo, el eje NO-REALIDAD completa la descripción, ^{Si} no es que la causa.

"Il faisait un temps splendide. La pluie -- tombait a Sceaux, mais pas à Bayonne qui -- jouit d'un climat plus clément. Les clématites s'acclimataient comme les clémentines sous cette latitude tropico-méditerranéenne balayée sans trêve par les effluves océaniques qui apportent des Canaries un -- chaud rélent de nid douillet". (159).

No-REALIDAD vía equivocación referencial intencionada. Seguida de una aparición del eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, en sordina.

"Le soleil tapait dur sur les dalles du -- port qui s'enfonçait peu à peu... C'était-peut-être seulement la marée qui montait". (159).

No-REALIDAD demostrada por artilugio que de lógico sólo -- tiene la fachada, pero que la tiene..., tan sólo para hacerla caer en No-Realidad, pues, vía ATAQUES A LA LOGICA ^{por} para sobrepasamiento e improcedencia:

"Des jolis bateaux tout blancs avec des voiles toutes brunes et des marins tous tor - dus dansaient légèrement sur l'eau verte --

où les crabes du Japon, sortis des petites boîtes rondes en fer blanc qui sont leur - demeure habituelle (avec une étiquette rouge) lutinaient les crabettes indigènes. Il faut un temps exceptionnel pour que les crabes du Japon sortent de leur boîte, et ce seul indice permettra de comprendre qu'il-faisait vraiment un temps exceptionnel". (159).

La nueva búsqueda parece que va a ser por mar. La pareja - formada por el Major y Antioche se encuentra al borde del mar. El narrador describe el puerto, bullicioso. Y de nuevo la presencia-- de un pasaje al que se le sobrepone otro pasaje ya conocido, del primer relato, también:

En medio del bullicio del puerto, la pareja del personaje -objeto busca un rincón tranquilo. Como en su momento hicieron Sérafinio y Adelpin en la situación no menos bulliciosa de la fiesta de la Pyssenlied, y momentos antes de iniciar el primer desplazamiento a-normal, subterráneo entonces.

Así, la p. 31, "Viens plutôt dans un coin tranquille, -- nous y converseront en paix",

corresponde, en la p. 160:

"Ils avaient décidé de se reposer un brin- avant d'entreprendre les recherches et -- voulaient gagner un coin tranquille".

Y, como thébaïde, eligen una barca generada por la presencia del eje FUSION DE TRES REINOS: "Elle avait l'air confortable- ...Une chaîne pendait à son nez, fixée à un anneau..." (160).

La quieren comprar, y la compran. Y el diálogo en el que se efectúa el trato, con apariencias de ilógico es⁶ in embargo, -- fiel a la realidad común; salvo en la cantidad acordada:

- "A vendre, ta barque? fit le Major.
- Carajo! grogna le Belge. Hasta la vista de

mujer con corazón! Muy bien, señor, dos pesetas...

Le Major, qui parlait belge, comprit par faitement que l'homme avait vécu longtemps-aux Etats-Unis et lui répondit rapidement.. (161).

Y la FUSION reaparece, esta fusión de objetos dispares, en el objeto: barca:

"Vautrés sur les coussins de la barque, Antioche et le Major se relayaient à la barre, tandis que la brise enflait la barre". (161).

En el objeto "barre", que no funciona como lo que es -palanca que acciona el timón-, sino como una vela, que pueda hincharse con la brisa. La "barre" del texto es, cuando menos mitad y mitad, y es de todos modos objeto re-formado por su funcionamiento-a-normal.

A-NORMALIDAD, que pasa seguidamente a colorear la actitud de los compradores de la barca: "Par prudence ils étaient restés -- accrochés à l'anneau du mur du quai". (161).

Y los despropósitos, los ATAQUES A LA NORMA en el comportamiento no hacen sino sucederse, involucrando también el funcionamiento de los objetos, y por lo tanto, su naturaleza.

Antioche baja a la tierra a comprar alimentos (du man), y un motor para la barca. Y he aquí la actitud de los personajes con respecto a él, y su naturaleza modificada:

"Les trois hommes montèrent l'appareil sur la barque en prenant bien soin de le fixer assez haut pour que l'hélice de bronze, -- fragile, ne puisse en aucun cas être -- atteinte par l'eau, susceptible de la rouiller". (162).

Y de nuevo la alternancia: Tras la NO-REALIDAD generadora de objetos y compartimientos, la VIOLENCIA, si bien en sordina al compararse a las anteriores apariciones de este eje.

Ha habido trato, ha habido compra. Pero de cierto objeto conocido por todos. Hay ataque violento por parte de los compradores, pero no hay muerte subsiguiente.

La violencia, en este caso más bien es una aparición más del eje ATAQUES A LA NORMA, pues tiene como colofón una gran sorpresa de agradecimiento por parte del violentado.

Y el día, y el capítulo que lo cuenta, terminan bajo el signo, de nuevo, de la a-normalidad, en conexión esta vez con el eje REALIDAD-APARIENCIAS a modo de colofón explicativo:

"Antioche et son acolyte mirent tout en ordre, et, sans plus attendre, s'endormirent sous les bancs de nage de la barque, après avoir recouvert celle-ci de la voile rapiécée, pour dérouter les curieux, - qui pouvaient ainsi la prendre pour une simple tente de camping" (164).

Situación que por otra parte no deja de recordar otro momento perteneciente a la primera parte de relato, el momento en el que el narrador explica cómo los pedales de la Cadillac están invertidos, para, como ahora, "dérouter" a las personas ajenas a la troupe. A los ladrones, en el caso anterior, a los curiosos — ahora. (V.p. 84).

CAPITULO XL

=====

En el capítulo siguiente, C. XL, titulado muy apropiadamente "Flâneries", tiene lugar el desplazamiento episódico, el viaje en barca. Pero, si bien es cierto que los personajes efectivamente se desplazan, esto es, salen del puerto y llegan a una cala en la cual desembarcan, no menos cierto es también que la descripción gana el terreno a la narración, y que ella es quien realmente está de acuerdo con el título que no hace sino anunciar, principalmente, las divagaciones, las flanerías mentales del narrador.

Cuatro son los momentos del capítulo en cuestión: El primero, el más extenso, el más retenido por el narrador, tiene como objeto central el objeto pájaro. Episódicamente corresponde a cierto aprovisionamiento alimenticio.

El segundo momento tiene como objeto central la propia barca y corporeiza episódicamente en la puesta en marcha de la misma.

El tercer momento tiene como diana el tiempo y el espacio el viaje. Todo ello corporeizado en el episodio continuado del desplazamiento por mar, y en el desembarco en la cala.

El significativa "caillebotis" aparece insistentemente. - Se trata del pájaro, objeto en torno al cual gira, como se acaba de decir, el primer momento descriptivo-narrativo del capítulo:

"A l'aube du jour suivant le Major fut réveillé par le chant aigre des caillebotis, chuintant dans la brise, les ailes déployées, surveillant les bouchons de liège qui dansaient gaiement sur les vaguelettes du bassin". (165).

Frente a la definición que el texto da del "caillebotis",
la del diccionario:

caillebotis: treillis recouvrant l'ouver-
ture d'une écoutille. / Panneau de lattes-
ou assemblage de rondins servant de passa-
ge (sur un sol boeux, meuble)...

Evidente es la no concordancia tras el cotejo de ambas --
realidades, la común y la descrita.

El objeto imaginario y-como tal existente-, participa de-
la naturaleza del pájaro, tiene como representación mental en el-
lector la imagen de un pájaro, iniciada en el canto chillón -com-
parable al de las gaviotas-, y proseguida sin lugar a dudas en --
las alas desplegadas, en el revoloteo sobre los tapones de corcho.
Todo esto hace que la imagen del caillebotis quede asimilada a la
imagen u objeto mental de la gaviota, este último sí en concordan-
cia con el proceso normal de abstracción de la realidad común.

Pero, a la vez que el objeto imaginario participa del ob-
jeto mental "pájaro", también proclama a gritos su discordancia,-
ésto es, la dosis de no-pájaro que con igual evidencia muestra el
objeto en cuestión.

El empleo del significante "caillebotis" en absoluto anun-
cia cierto objeto mitad animal mitad metálico, no anuncia por ejem-
plo la presencia de un pájaro de juguete -lo cual estaría tan de-
acuerdo con la realidad común como la presencia de la "gaviota" -
en el texto. Lo que "caillebotis" atestigua y evidencia es la pro-
pia dosis de no-coincidencia con la realidad del mundo descrito.-
Lo que "caillebotis" anuncia es q̃ el texto se trata de un pájaro.
Pero, cuidado, de un pájaro en absoluto capturado de la realidad-
común. Lo que "caillebotis" anuncia es que por muy precisas e in-
cluso técnicas y puntillosas que las descripciones puedan llegar-
a ser, éstas no tienen como fin el trasladar la realidad conocida,

el hacerla revivir, sino el re-formarla. Lo cual, por supuesto, - sólo es posible partiendo de cierto punto en común. Y por eso el "caillebotis" tiene alas, chilla, y revolotea en las cercanías del barco.

Y por cuanto el propio significante "caillebotis" apunta la necesidad de revisar la naturaleza del objeto mental que él ha ce hacer, -revisión no necesariamente parsimoniosa, pero sí facti ble si bien sólo intuitivamente ~~a~~ la marcha normal de la lectura-- por cuanto que el propio significante ~~a~~ punto no sólo al obj eto men tal sino también al reconocimiento de la naturaleza del mismo, su presencia denuncia la actividad metalingüística contenida en el - texto.

A esta ^{AE-}reforma de objetos, que no habla sino del carác - ter imaginario de los mismo^s, se llega a través de ejes meno res.- En este sentido, sólo en este, ~~si~~ hay efectivamente FUSION de obje tos dispares en un solo objeto, o FUSION DE REINOS. Fusión que se caracteriza como eje semántico específico de la descripción en es tudio por ser precisamente no-habitual en la realidad común (ata ques a la norma) o incluso no-posible (ataques a la lógica), siem pre dentro de los límites de la citada realidad común.

Así, de acuerdo con la realidad, coincidencia inicial o - punto de partida, el caillebotis vuela, y pesca, como lo hacen -- las gaviotas. Pero luego, en desviación con la realidad común, el objeto pescado por él es generado por el eje FUSION DE REINOS y- resulta ser objeto inexistente, e imposible en la realidad tangi ble. Objeto sin embargo banal y en absoluto llamativo, objeto acep tado tal cual y con la mayor normalidad por el pájaro que lo ha - capturado.

Todos los objetos están regidos por ciertas leyes confor madoras del universo en el que ellos se mueven, del universo que- por lo tanto, les es habitual:

"De temps en temps, on voyait un caillebotis plonger comme une flèche et remonter-peu après, tenant au bec un malheureux -- bouchon, déjà mort tant le contact de -- l'air vif était saisissant". (165).

El pájaro no deja de ser el objeto central de este primer momento narrativo-descriptivo. Pero con su presencia coexiste la actividad de los personajes, que de manera diferente, en envoltorio episódico distinto, pone sin embargo en evidencia la acción -- de los mismos ejes generadores del texto: ATAQUES A LA LOGICA, es ta vez en su faceta comportamiento humano.

Y así, como la realidad imaginada, por chocante que sea a la lógica habitual, es aceptada sin inconveniente alguno tanto por el narrador como por los personajes --objeto que pueblan el mundo-- en cuestión, la realidad común, cuando es presentada con exactitud y documentación previa, aparece como caso extraordinario digno de puntualización:

"Le Major tira Antioche par les pieds, et le précipita dans l'eau pour mieux le réveiller. Puis, il alluma un petit feudans le bord de la barque afin de permettre à son ami de sécher quand il remonterait, ce qui ne tarda pas, car Antioche était de -- densité inférieure à 1." (166).

Sigue a continuación un diálogo con la consiguiente puntuación del narrador. Ambos poniendo de relieve la SUPERLATIVIDAD conformadora del mundo del relato:

--"Que mangeons-nous, ce matin? dit Antioche une fois sec.

(Nótese la aceptación del anterior gesto del amigo, a la cual Antioche no hace la -- menor alusión).

--Ce gros caillebotis, répliqua le Major en abattant d'un coup de revolver, un spécimen fort gras de l'espèce qui volait à soixante mètres à peine au-dessus de -- leurs têtes" (166).

El pájaro en cuestión es de los más grandes de su especie.- Pero la superlatividad indirecta es más significativa: La distancia de sesenta metros es considerada como insignificante. Lo es realmente en el texto pues antes se ha visto al pájaro en cuestión revolotear, vigilante sobre los corchos.

Si la distancia de sesenta metros es insignificante, es que el universo en el que estos personajes y objetos se mueven es de proporciones superlativas. Como la potencia del revólver, que cubre semejante distancia.

Y de nuevo el pájaro en lugar preferente. Y de nuevo cierto objeto con él relacionado, generado por el eje FUSION de objetos.- Finalmente este mismo eje incide sobre el pájaro. Finalmente, el pájaro en cuestión también es objeto de-formado por la actividad del eje FUSION de objetos dispares, deformación, no se olvide, en función de la autoafirmación de NO-REALIDAD:

"L'oiseau tombe dans la barque et s'embracha, bec en avant, sur une petite tringle de bois, que la Major avait taillée préalablement dans un éclat d'obus d'exercice, ramassé, sans doute, par le précédent possesseur de la barque.

(Nótese la Fusión de objetos en la tringle que es de bois, y de metal, a la vez, --éclat d'obus).

La tête du cailllebotis est beaucoup plus lourde que son croupion, qui ne contient qu'un peu de vent, et c'est cette particularité qu'avait utilisée le Major, fort au courant des mœurs des mammifères". (166).

(Fusión de objetos en el ave, que a la vez es mamífero).

FUSION DE TRES REINOS que se revela, a la vez, como eje menor del eje mayor ATAQUES A LA LOGICA y como eje menor del eje ATAQUES A LA NORMA. La doble articulación sería la siguiente: ATAQUES A LA LOGICA, articulado en ATAQUES A LA NORMA, articulado a su vez

en FUSION DE OBJETOS dispares en un solo objeto:

La trayectoria es la siguiente:

De las palabras y de las acciones del Mayor se deduce que -- el "caillebotis" en cuestión cumplirá la función de ~~objeto~~ ^{de} alimento. A la pregunta de su compañero que se preocupa por saber qué -- comerán el Mayor responde ^{de aves} "caillebotis", y dispara al pájaro-imaginario y aceptado como tal.

Pero en seguida, y en previsión de que el pájaro en cuestión haya sido excesivamente aceptado por el lector como tal, viene cierta puntualización que aumenta la descripción del supuesto -- volador, que es la que lleva inserta la FUSION DE OBJETOS DISPARES --eje menor de FUSION DE TRES REINOS--, eje que de por sí mismo implica el eje ATAQUES A LA NORMA, y que en la situación concreta -- evidencia a la vez el eje ATAQUES A LA LOGICA.

En primer lugar, lo más evidente y llamativo es precisamente la última palabra por la cual el narrador identifica al pajarra con los mamíferos, fundiendo así objetos dispares en la realidad común, --o clasificaciones aceptadas por la norma y por la ciencia.

Según el sistema científico, pues, la pertenencia a una clase excluye inmediatamente la pertenencia a la otra. En el texto coexisten sin embargo.

Hasta aquí lo concerniente al objeto examinado por separado.

Ahora bien. En el contexto episódico, en relación con la acción, este nuevo animal está a punto de cumplir con las necesidades alimenticias, como se ha dicho ya. Y aquí el nuevo y espectacular ATAQUE A LA LOGICA: "Le tête du caillebotis est beaucoup plus lourde que son croupion qui ne contient qu'un peu de vent, et -- c'est cette particularité qu'avait utilisée Major, fort au courant des meurs des mammifères". (166). --¿Qué parte --en buena lógica-- se proponían comer? ¿el viento que el pájaro contenía en su interior?. Se trata pues de cazar un animal, como provisión, que no --

ofrece partes comestibles. Y es precisamente esta parte del cuerpo llena de aire, la que directamente el Major se propone conseguir -- para su abastecimiento y el de su compañero. Es esta particularidad la que establece al animal en pieza deseada.

Y los ATAQUES A LA LOGICA --y a la NORMA--, no son fruto del descuido o de la improvisación continuada. Sino todo lo contrario. Prueba de ello, la paciencia con que ambos ejes persisten a lo largo del episodio, y del relato en general, por supuesto.

En el momento presente, estos ejes persisten y generan la--continuación de la anécdota en desarrollo, en la cual van entremezclados y esto es lo importante, con el eje PRECISION o TECNICISMO--(pseudo).

"La broche fut disposée au-dessus du feu -- que le Major alimentait à l'aide d'une petite rigole, à l'autre extrémité de laquelle il faisait couler un des bidons d'essence éloignant ainsi celui-ci du brasier -- pour éviter tout danger" (167).

Y la NO-REALIDAD, hacia la cual todos estos ejes han estado directa o indirectamente apuntando, estalla al fin como resumen o compendio de tan larga descripción:

"Au bout de trois heures, la Bête, rôtie à point, s'envola et le Major dut se rabatre sur les mollusques..." (167).

NO-REALIDAD inmotivada, no necesaria, y motivadora de una serie de descripciones y peripecias.

NO-REALIDAD actualizada a través de su plural articulación en ATAQUES A LA LOGICA, ATAQUES A LA NORMA, FUSION DE OBJETOS DISPARES, EXACTITUD. Todo ello en grado SUPERLATIVO.

La SUPERLATIVIDAD omnipresente cierra el primer momento -- del Capítulo XL, el momento en torno al objeto "caillebotis":

"...le Major dut se rabattre sur les mollusques dont la coque de la barque était heureusement abondamment garnie. Antioche préférait le man et en absorba quatre tranches-massives, ce qui eut pour effet de le rendre malade comme un cheval". (167).

Y así llega al segundo momento, el que tiene como objeto -- central la propia barca y que se corporeiza episódicamente en la -- puesta en marcha de la misma.

Párrafo o momento narrativo-descriptivo generado por los -- ejes AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, NO-REALIDAD, ATAQUES A LA LOGICA, -- ATAQUES A LA NORMA, FUSION DE OBJETOS.+

En primer lugar, la primera frase según la cual la puesta-en marcha es cosa instantánea y veloz queda anulada por las si -- guientes explicaciones. Estas conciernen a la situación meteorológica, que es el "objeto" producido por el eje NO-REALIDAD y ATAQUES A LA LOGICA, y a la laboriosidad de sus ocupantes que pone de manifiesto los ejes ATAQUES A LA NORMA, ATAQUES A LA LOGICA y NO-REALIDAD. En último lugar, el propio objeto "barca" bajo el que se insinúa otra vez el eje FUSION DE REINOS, además del eje FUSION DE OBJETOS, que es evidente:

"Leur repas ainsi terminé, les deux amis détachèrent la chaîne del l'anneau qui retenait la barque au mur du quai, larguèrent les amarres et hop! pare à virer, le loch-fila bon vent. Il soufflait ce matin-là, -- une brise nord-est-quart-de-sud à peu près inopérante, et le Major digigea l'hélice -- de la motogodille vers la voile afin de -- produire du vent compensé. Puis, il saisit les bornes se mit à lui taper vigoureuse -- ment sur l'olécrane de chaque bras et, alimenté par le courant, le moteur démarra en flèche. Il était de première importance -- d'économiser le carburant, dont le poids -- seul, formant lest, empêchait la barque de piquer vers la terre". (167-68).

Amén de los ejes citados, el ya conocido si bien menos frecuente, TECNICISMO, no está ausente del párrafo citado.

Y tercer momento, el más importante para el episodio: el desplazamiento que episódicamente es lo que ha motivado los anteriores.

Los ejes generadores son los mismos. Con la particularidad que este momento recuerda -fenómeno ya habitual-, otro pasaje anterior perteneciente a la primera etapa del relato general.

Al igual que en el primer desplazamiento en la Cadillac, - (p. 83), tiene lugar un proceso de dislocación en cuanto a la distancia recorrida con respecto al tiempo empleado. El eje SUPERLATIVIDAD no está ausente, si bien el más llamativo es el eje ATAQUES A LA NORMA, eje menor de ATAQUES A LA LOGICA.

En su momento se invirtieron seis horas para hacer el recorrido Paris-Chartres. Ahora, en algunas horas se recorren doscientos metros. Pero lo más importante es que en ambos casos el propio texto, segundos antes ha anunciado la rapidez de desplazamiento, - negada a continuación. En ambos casos, tras la admisión de la SUPERLATIVIDAD positiva, su negación y la aceptación de la SUPERLATIVIDAD en el aspecto contrario: afirmación de rapidez superlativa, + negación de la misma y afirmación de extraordinaria lentitud:

"En quelques heures, le Major et Antioche furent à deux cents mètres de la côte et purent contempler la ville et le pont du chemin de fer, une bien jolie pièce d'orfèvrerie". (168).

Los ATAQUES A LA LOGICA aparecen igualmente en la consideración total del párrafo: tardan varias horas en recorrer doscientos metros "lisos", sin obstáculos, y sin embargo en sólo cinco minutos consiguen sortear ciertos arrecifes de coral que ostaculizan el desembarco. En esto último el eje SUPERLATIVIDAD se une al eje ATAQUES A LA LOGICA.

"Puis, il mirent à la cape et abordèrent, - cinq minutes plus tard, dans une petite - crique sablonneuse, défendue par une ba - rrière de récifs coralliens, qu'un madré - porc avait oublié là un jour". (168).

El cuarto y último momento del capítulo XL, titulado "Flâneries", tiene lugar una vez efectuado el desembarco. Su finali - dad es la de anticipar el capítulo o capítulos siguientes, Esto - es, la de introducir un nuevo relato, un nuevo viaje con el con - siguiente desplazamiento de la diana hacia la cual se apunta. Cal - ro y explícito es en este sentido el título del siguiente capítu - lo, del capítulo introducido por este cuarto momento: "A la Re -- cherche du Major perdu".

En este momento coexisten una vez más dos facetas en la - unidad "el viaje". De nuevo aparece, como fué el caso en el rela - to del Baron, el viaje de placer. Y unido a ella, Esto es, Junto - a esta faceta, la del viaje-aventura o viaje-búsqueda.

La primera faceta se corporeiza en la representación de -- los personajes-objeto como turistas veraniegos:

"Enfin, le ^{de}débrquement fut chose faite, - et les deux amis se désabillèrent, ne gar - dant qu'un slip en soie^{verte} et des lune^{tes} - ~~tes~~ noires. Le soleil tapait dur, et ils se promettaient de bien se rôtir à ses feux" (169).

Faceta seguidamente sustituida (AUTODESTRUCCION DEL TEXTO en sordina), por la segunda:

"Le Major partit en reconnaissance, et deux heures plus tard il n'était pas revenu; - il était cinq heures de l'après-midi, et - Tambretambre se sentit inquiet. Se rhabi - llant, il se mit à la recherche de son ami". (169).

Dentro pues de la búsqueda general que provoca el relato de viaje marítimo de los dos amigos, una nueva búsqueda parcial se dibuja, búsqueda parcial previa, como lo son todos y cada uno de los relatos parciales con respecto al gran relato total.

La búsqueda, pues, del Barón queda a partir de este momento desdoblada en la búsqueda del Major.

CAPITULO XLI
=====

Y un nuevo capítulo comienza. Y un nuevo relato comienza con él.

Se inicia con un ATAQUE A LA LOGICA por sobrepasamiento, con ^{QUE} ~~trastorno~~ de la causalidad normativa:

"La plage de sable fin s'élevait en pente-douce vers l'intérieur des terres, mais, - comme la terre n'est pas transparente, on ne s'en rendait que très vaguement compte" (171).

Y el capítulo titulado "A la recherche de Major", se resuelve más en una descripción que en la narración que el propio título parece indicar. De nuevo, pues, desfase en cuanto al título y al contenido (AUTODESTRUCCION en sordina).

Y la descripción, que sustituye así a la narración, reitera la presencia del eje ATAQUES A LA LOGICA, por sobrepasamiento, a la vez que, al presentar ciertos objetos probables como inverosímiles o al menos como disparatados, revela la presencia activa del eje REALIDAD-APARIENCIAS.

Todo ello, como de costumbre, orientado hacia la NO-REALIDAD del texto. En este caso, no el primero pero sí formando un grupo de casos menos numerosos, dicha NO-REALIDAD se alcanza a través precisamente de objetos posibles, pero presentados al lector con apariencias de dislocados. Es un caso más, pues, de ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, que terminan con la presencia del eje ATAQUES A LA LOGICA, por sobrepasamiento:

"Puis, tout de suite, une falaise rocheuse, dentelée, herissonnée de pointes aiguës - et coupantes, un véritable mâchi coulis - naturel, parsemé de fientes d'oiseau de mer et d'écume avec, ça et là, quelques traces de spermaceti, indiquant les lutes sinistres que se livraient les cachalots, le soir dans la baie. (171)

(aje SUPERLATI

VIDAD actuando también).

Quelques épaves, un samovar déteint, provenant du naufrage du Pinostroff, d'Odesa des briques, pilées en poudre impalpable, et mélangées au sable de façon si intime qu'on ne se doutait pas de leur présence". (172-73).

Y tras una descripción tan entretenida, sólo tres frases - verdaderamente activas. Sólo en tres frases el narrador despacha la acción, frases incisivas, cortas, tajantes, que siguen a otra frase de transición, esto es, frase en la que la descripción continúa en primer plano, pero enfocada a la acción del personaje, - más concretamente, derivada de su actuación:

"Les pas d'Antioche faisaient, dans le sol meuble, des petites empreintes symétriques. Il allait vers la falaise. Il découvrit la grotte presque aussitôt et s'y engagea sans hésiter" (172).

La narración es, una vez más y en oposición a la descripción, aparentemente unívoca, y esencialmente orientadora para la lectura episódica.

La lectura semántico-estilística sin embargo, desconfiaba. En primer lugar por lo que ya sabe acerca de las varias facetas - posibles que acompañan al núcleo episódico del desplazamiento. En segundo lugar, y más concretamente, por la reiterada presencia del

objeto que da acceso al lugar subterráneo. En este caso es una -
"grotte", comparable. homologable a la ya conocida "cave", o al-
"boyau" inicial.

CAPITULO XLII
=====

Y el siguiente capítulo anuncia ya, apenas la separación - ha tenido lugar, la unión o reencuentro de los dos últimos relatos. Anuncia esto a través de su título prometedor "La piste du Baron rejoint celle du Major".

En efecto, la promesa se cumple, pero, cómo no, con cierto desfase: Las dos primeras páginas del capítulo en cuestión ^{no} pertenecen episódicamente ~~del~~ sino al precedente. En ellas se narra la travesía subterránea de Antioche anunciada en el título del capítulo anterior. Ella a su vez da lugar a momentos descriptivos que tienen como objeto individualizar la gruta actual frente a los lu gares subterráneos ya conocidos. Deslindarla episódicamente de la "cave" y del "boyau". Ahora se trata de una gruta o cueva natural.

Lo cual sin embargo no es impedimento para que el personaje-objeto que allí se encuentra se detenga para reflexionar; lo cual no es impedimento tampoco para que, como en ocasiones anteriores, salte a primer plano cierto objeto iluminador, ^{mi} esto es, - productor de luz física. Luz que ^{mi} brota casi en concomitancia con la reflexión.

El capítulo no se abre sobre un comienzo de relato pues, - sino sobre la continuación de la acción de Antioche, previamente iniciada fuera de los límites del mismo:

Y los ejes que generan las primeras líneas son ATAQUES A - LA NORMA y NO-REALIDAD.

"Ayant parcouru trois kilomètres à tâtons, Antioche fit halte et s'assit sur un bloc de schiste ras qui se trouva sous sa main. Il voulait réfléchir un peu à la situation". (173).

El primero de ellos, alcanzado por medio de otro eje, el de SUPERLATIVIDAD (tres kilómetros a tientas). El segundo mediante el cotejo con la realidad común, cotejo con resultado negativo: los ~~esquisitos~~ ^{esquistas} no se encuentran en la naturaleza conocida y real: con la soltura e individualidad suficientes como para cumplir con la función de asiento.

Y la EQUIVOCACION voluntaria se prolonga durante el tiempo de la reflexión en el cual la acción del encendido del mechero está generada por otra dislocación ^o ~~trastocada~~ ^{que} ~~trastocada~~ ^o re-forma de la realidad común:

"Il tira son briquet, l'alluma en le frottant violemment sur un silex, et à la lueur fumeuse de l'amadou, reconnut les lieux". (173).

Postura o eje que continúa presente en la descripción de la cueva natural. Ella se presenta generada además por los ejes - VIOLENCIA (en su eje menor CRUELDAD en sordina), y SEXUALIDAD:

"Le sol, tapissé de stalagmites aussi resserrés qu'les poils d'un tapis de haute laine, produisait sous les pieds une curieuse impression, comme de marcher sur la barbe d'un landais qui ne s'est pas rasé depuis deux jours.

(VIOLENCIA).

La voûte mêlait le style caverne classique au néo-paléolithique inventé par Dugob, le célèbre troglodyte, inconnu de son temps, dont les œuvres, hautement décoratives, égaient les murs de Cro-Magnon.

(EQUIVOCACION VOLUNTARIA, pseudo-tecnicismo. Lo cual conlleva aunque precedido del signo negativo o "anti", el eje EXACTITUD; TECNICISMO).(Se inicia también la presencia del eje SEXUALIDAD).

"Le nom même de Duzob est oublié de nos jours, et c'est heureux, parce que ce n'est pas un nom pour être prononcé par de très vres innocentes, comme celles de artistes" (174).

(Eje SEXUALIDAD. Nuevo momento en que se hace necesaria una edición crítica que ratifique o corrija la palabra "artistes").

Conviene igualmente anotar que a lo largo de los tres párrafos ahora mismo citados y comentados, se dibuja el referente -- concreto real, en correspondencia con el objeto mental nuevo, con la cueva natural del texto. La finalidad primera de los ejes citados es la de desdibujar precisamente esa correspondencia, de manera que el nuevo objeto parezca estar alejado de la realidad. Una vez más se reafirma la constante por la cual, si hay convergencia con la realidad común ésta trata de ser disimulada y el objeto, -- banal en sí, queda rodeado de una serie de circunstancias externas que intentan presentarlo como ^Aestambótico. Mientras que si no hay convergencia entre objeto nuevo y objeto sito en la realidad-común, el primero queda presentado en el texto como lo más natural del mundo. La falsa ingenuidad frente al pseudo-tecnicismo, -- en los tratamientos antagónicos.

A continuación, y dentro aún de la descripción de la cueva natural, breve aparición de la disforia amortiguada por la SUPERLATIVIDAD, por la NO-REALIDAD y por la ANTI-NORMA:

"Aux pieds d'Antioche brillait un lac noir dont les eaux, stagnantes comme une encre-inerte, semblaient recouvrir on ne sait -- quelles horreurs pétrifiées". (174).

(SUPERLATIVIDAD).

"L'air sentait le musc et la casserole des Indes.

(NO-REALIDAD vía equivocación voluntaria).

Avisant un tronc d'arbre qui gisait, oublié, dans un recoin sombre, Antioche le précipita dans les eaux du lac et s'élança bravement à cheval dessus. Il se servait de ses mains en guise de rames et progressait rapidement (ATAQUES A LA NORMA en el comportamiento humano más SUPERLATIVIDAD) (174).

La SUPERLATIVIDAD finalmente, junto con el eje ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, gana el terreno en el resto de la descripción-narración:

"L'eau sous ses doigts, était chaude comme un sein de morte, et mobile comme de l'éther. Son coeur battait à grands coups dans sa pitrine invulnérable et un chant de guerre s'échappait de ses narines tandis qu'il fredonnait à bouche fermée". (174-5).

La SUPERLATIVIDAD aplicada al desarrollo de la acción alcanza la frontera de la violencia como exposición máxima de la -- energía actuante. Y en este sentido continúa la acción. Para ^{que} ello tenga lugar es necesario una novedad episódica. El narrador no du da en introducirla:

Antioche, va, ^{lo} largo de su acción, ganando velocidad. La SUPERLATIVIDAD inherente crece y desemboca en cierto encontronazo (VIOLENCIA ya) entre él y el Major. Y, para que ello sea posible, en este caso no se renuncia a la verosimilitud, es necesario que previamente deje de existir cierta luz que en principio guiaba el desplazamiento subterráneo de Antioche.

Por eso:

"Le lac s'étendait toujours à perte de vue. Il est vrai qu'Antioche ne voyait guère à plus d'un mètre, car l'obscurité était grande et le briquet éteint" (175).

Conviene igualmente anotar, y no es en modo alguno desdeñable el hecho de que la frase citada sea producto, a la vez que lo es de la actuación de los ejes citados, de cierto desarrollo de la primera proposición "Le lac s'étendait toujours à perte de vue". De desarrollo que consiste en tomar al pie de la letra el cliché semántico "à perte de vue", en un movimiento de pseudo-verosimilitud -- aplicado- y esto es importante- no sobre la acción que lleva a cabo el personaje, ni sobre cierto objeto que entre en juego en la descripción del ambiente físico que lo rodee, sino aplicado sobre el lenguaje que lo ha conformado.

De todos modos la anécdota episódica de que el mechero se haya apagado queda supeditada a las fuerzas internas que generan la narración y no a la narración misma, esto es, a los acontecimientos acaecidos y a la posibilidad de conexión de ellos entre sí.

La segunda interpretación por otra parte en nada se opone o excluye la primera pues pone en manifiesto la ACTIVIDAD METALIN -- GÜISTICA como eje ya conocido, y como eje mayor de otro eje menor- mucho más frecuente PUNTILLOSISMO o EXACTITUD.

Y los dos amigos, las dos mitades del equipo se encuentran. SUPERLATIVIDAD inherente a la VIOLENCIA, ATAQUES A LA NORMA, NO -- REALIDAD, son los ejes que conforman la secuencia, por orden de -- aparición:

"Soudain, l'avant du tronc d'arbre heurta - quelque chose qui flottait. Antioche s'arrêta pile et entendit une voix (...).

Antioche étendit les bras, tâtonna quelques instants et ^àsisit la chevelure du Major qui tenait toujours à son crâne. Il aida son -- ami à se hisser sur le tronc et lui tendit son mouchoir pour se sécher. Mais cette eau extraordinaire séchait instantanément".

(176).

Y la explicación del paseo en barca junto con el último des

plazamiento subterráneo tiene lugar aquí: la cueva natural se comunica con la "cave". El Major y Antioche acaban de dar con el pa radero del Baron, padre de Antioche y están a punto de encontrarle.

De tal situación se deriva una vez más la conclusión par - cial siguiente:

Si los ejes semánticos, tras el análisis semánticoestilís tico, se revelan generadores del texto considerado éste partial - mente, ésto es: si los ejes conocidos generan cada pequeña parte del texto seccionada del conjunto por división analítica. Si los ejes generan cada pequeña descripción y cada pequeña narración, - ellos mismos se revelan igualmente generadores de la peripecia toma da en su conjunto, del relato tomado en su totalidad.

Así, en este caso concreto de la búsqueda del Baron, en -- este pequeño relato "A la recherche du Baron perdu" tomado en su totalidad, un eje se revela como generador primero: el eje ATA -- QUES A LA LOGICA, en la conducta razonadora de los personajes. El es el causante directo del desplazamiento de Antioche y el Mayor a -- través del mar y de la gruta natural, y por ello precisamente que da igualmente de manifiesto el carácter inútil, o innecesario -- con respecto a otras causas o fines del relato en cuestión.

El relato ha sido producido en primer lugar por los ejes-semánticos y la única finalidad del relato es precisamente la -- puesta en acción de los mismos, esto es, la expresión del estilo. El estilo, para manifestarse necesita una materia anecdótica en -- la que corporeizarse (descripciones, narraciones, acciones, diálo gos), y en este caso el estilo toma cuerpo en el último desplaza miento del Major y de Antioche. Desplazamiento innecesario para -- otra cosa incluso para el avance del episodio. Pues, "qué necesi-dad" tenían los dos personajes de programar y analizar una nueva-aventura, la nueva aventura que supone la búsqueda hasardeuse del Baron, cuando ellos ya sabían que el viejecito en cuestión estaba en la "cave". Si lo importante en el relato fuera la anécdota, el

episodio, si lo fundamental fuese realmente encontrar al Baron, -
¿por qué exponerse a los peligros y al posible fracaso de la aven
tura en vez de bajar de nuevo a la "cave", sencillamente?.

La cueva natural, pues, se comunica con la "cave"; y el -
Major y Antioche acaban de dar con el paradero del Baron y están-
a punto de encontrarle:

-Tu es arrivé jusqu'ici à la nage? demanda
Antioche a voix basse.
-Oui! chuchota le Major. Et j'ai vu ton -
père...
-Vrai?... brama sourdement Antioche. ^{Sens!}
-Cette grotte communique avec ma cave. ~~Sens!~~
...
On commençait à percevoir l'odeur puis
sante du sang de rhizostomus.
-Les deux liquides ne se mélangent pas, --
dit le Major. Mais il n'est impossible de
nager dans le sang du rhizo... Alors, je-
t'ai attendu...
-Allons chercher papa! conclut Antioche. -
(176).

Y, como en anteriores ocasiones, nueva descripción o acon-
tecimientos nuevos marcan una espera obligada con respecto a la -
acción esperada como inminente. En este caso la afirmación del Ma-
jor "et j'ai vu ton père", y la conclusión de Antioche "allons --
chercher papa" vienen a prometer al lector el encuentro inmediato.
Pero el narrador interpone varias cosas: una larga descripción de
los lugares subterráneos, una larga descripción del cadáver del -
rhizostomus, un nuevo desplazamiento, pequeño de los personajes -
en sentido al menos aparentemente inverso al hasta ahora realida-
do, Esto es, en sentido opuesto al Baron y por lo tanto al menos-
en principio, ilógico. En último lugar, una nueva acción, externa
a la situación conocida, que aplaza el encuentro, en principio, -
indefinidamente.

CAPITULO XLIII

=====

Todos estos medios de aplazamiento son los que forman el penúltimo capítulo, titulado "Dunoeud revient", título significativo en lo que se refiere al anuncio de un nuevo episodio desconocido antes de que el episodio en desarrollo concluya. Título expresivo en cuanto a la norma de "enchâssement" de episodios -- (como los huevos rumanos).

Y todos ellos tienen la función de unir este momento de lectura con aquel en el que se encontraba la "patrulla" completa con el momento en que Adelphin, Sérafinio, el Major y Antioche, se encuentran en la "cave" durante su recorrido en busca del barbarin o de sus presuntos ladrones, con el momento en que de manos del propio Baron reciben el Manuscrito.

En primer lugar se ofrece a la imaginación del lector el actual equipo dual: los dos sobre el tronco de árbol convertido en embarcación.

Con respecto a esto, es decir, con respecto a este objeto "barca", se asiste una vez más a la re-creación del objeto banal. En parte coincidente con la realidad común, en parte desviado de ella y por esto re-formado. El eje semántico encargado de la re-forma es el llamado ATAQUES A LA NORMA y se pone en evidencia tras el cotejo entre la escena descrita y la "escena real" a la que ésta alude de solay^S: Es conocida y está en experiencia -- general la imagen que representa al hombre sobre un alijo de --

troncos que funciona a modo de embarcación sirviendo para el transporte, río abajo.

Ahora bien, en estos casos el talador que de este modo se - hace transportar utiliza en primer lugar, varios troncos, no uno - sólo, y lo que es más llamativo en cuanto a la diferencia, en abso- luto utiliza los brazos como remos. Su postura es totalmente dis- tinta. El cuerpo, la actitud del talador es erguida, va de pie. No necesita verdaderos remos que le den impulso pues va río abajo, y- lo que sí utiliza en cambio es otro tronco mayor o pértiga para co- rregir la dirección. Un objeto externo a su propio cuerpo, en todo caso.

La postura es en todo caso "más heroica" que la de los dos- compañeros en cuestión, dos sobre un solo tronco, con las piernas- y los brazos sumergidos.

Tímidamente, también el eje FUSION DE REINOS actúa en la -- conformación del objeto "barca", que resulta ser una fusión de -- tronco más brazos humanos.

Pero el verdadero objeto llamativo es el líquido sobre el- que barca y personajes se mueven: la sangre del rhizostomus, que - no se mezcla con el agua y cuya cantidad es superlativa.

A medida que los remeros avanzan se aproximan no sólo al Ba- ron, objeto inminente de la búsqueda, sino también al Rhizostomus, Esto es, al cadáver del animal.

Este es sin embargo el único objeto, de los dos citados, que los personajes, y el lector a través de ellos, vaⁿ a encontrar real- mente. Del Baron sólo se sabe por referencias indirectas, por las- palabras del Major a través del narrador:

"Le Major explica à Antioche que, pendant - qu'il nageait dans les eaux sombres du lac, il avait aperçu au loin la petite barque du Baron qu'il avait reconnu à son chant des - Bateliers de la Volga. Un fanal l'éclairait et tous les onze mètres le Baron effectuait un saut périlleux". (177-78).

Imagen que trae a la memoria el capítulo XXVI "La Bête", - en el que por primera vez aparecen el Barón -cuya identidad es desconocida- y el Rhizostomus, gigantes azules oceanensis de talla -adulte... capturé autrefois... Maliopi". La imagen que viene a superponerse es la siguiente:

"Et, abandonnant son manuscrit, il exécuta un magnifique saut périlleux et retomba de l'autre côté du trou. On entendit un bruit d'avirons et le chant des Bateliers de la Volga, blugé à tue-tête d'une voix cassée, puis, plus rien... que le sinistre clapotis du sang de Jules"... (99).

Por eso, puntualización consecuente, el Mayor, después de haber dado a Antioche la información con respecto al Barón, anota: "Ce[il] semble faire partie de sa manière d'être" (178).

Pero el lector no llega a imaginarlo directamente. Contrariamente al espacio subterráneo y al Rhizostomus muerto, objetos - de los cuales el narrador sí da descripción detallada.

Los navegantes siguen remando hasta que "On approche!... -- souffla le Major, allume ton briquet" (178).

Y el objeto subterráneo se ofrece al lector como tal objeto, generado por los ejes ATAQUES A LA LÓGICA y ATAQUES A LA NORMA, SUPERLATIVIDAD, ambos orientados hacia el eje mayor NO-REALIDAD.

"Une porte apparut géante. Elle mesurait bien onze mètres d'ouverture sur deux de -- hauteur.

(SUPERLATIVIDAD).

Elle était faite de bois de Bardamu stérilisé, (A. Lógica, A. Norma) cloutée de plomb et peinte en jaune (la jaune est une couleur recuérdesse). Elle ne s'ouvrait pas en pivotant sur des gonds, mais se disloquait instantanément dès qu'on appuyait sur le chambranle d'une certaine façon, comme le Major eut tôt fait de le constater" (178).

(Cotejo explícito y evidente del objeto recreado con el objeto mental usual). Afirmación explícita de la divergencia, sin sustitución concreta. La no-coincidencia atañe directamente al funcionamiento del objeto mientras que los ejes anteriores atentaban contra su naturaleza íntima y primera, contra su materia constitutiva. El significante empleado, "mais se disloquait", no deja de ser por otra parte, sumamente significativo y orientador con respecto a la lectura semántico-estilística. El eje que aquí actúa es directamente el eje NO-REALIDAD.

La rápida comprensión del a-normal funcionamiento del objeto por parte del Major hace que el párrafo se cierre sobre, de nuevo, el eje SUPERLATIVIDAD, tímidamente o indirectamente conectado con los ejes REALIDAD-APARIENCIAS e IGNORANCIA-CONOCIMIENTO.

Ello hace que el obstáculo que en principio dicha puerta parecía suponer sea inmediatamente vencido:

"L'obstacle franchi, il se trouvèrent dans la cave voisine à celle du Major, où gisait le cadavre du rhizostomus" (179).

y acto seguido el narrador se detiene en la descripción del animal.

Dos alusiones al antes citado capítulo "La Bête", esto es, dos intentos de aproximación de lo pasado al momento presente. En primer lugar el narrador obliga a recordar la gran explosión de violencia que tuvo lugar en el momento en que el "equipo policía-co" cayó a la "cave", esto es, la explosión de la granada lanzada por el Major:

"Sa queue, déchirée, par la grenade du Major, laissait encore échapper un petit filet de sang" (179)

(nueva aproximación de los dos momentos de lectura por reducción temporal inverosímil; superlatividad de-formadora en cuanto a la

abundancia de sangre).

Por otra parte el colorido también hace que esta sangre se diferencie de los tipos de sangre conocidos y habituales:

"...laissait encore échapper un petit filet-de sang qui tournait peu à peu au vert sombre à la lueur du briquet d'Antioche" (179)

• La SUPERLATIVIDAD vuelve a funcionar en el momento en que describe con exactitud las grandes proporciones de este animal:

"ses cent quatorze côtes saillaient sous sa peau grenue comme celle d'un carbonaro...". (179).

Finalmente, la última frase concerniente a la descripción del animal muerto reafirma retrospectivamente la anterior presencia del eje SUPERLATIVIDAD con respecto a la cantidad de sangre -- anulando la posible reducción temporal inverosímil:

"...et les vers commençaient déjà à grouiller aux coins de sa bouche" (179).

Nuevo recuerdo del momento pasado, nueva superposición de la escena descrita en el capítulo "La Bête", cuando el narrador -- afirma:

"Le Major et Antioche détournèrent leurs -- yeux de ce spectacle horrible (SUPERLATIVIDAD) implicite) et parvinrent à la brèche - d'où le Baron avait surgi pour la première-fois" (179).

Así se llega a otro de los momentos que retrasan el anuncio del encuentro con el Baron. El momento en que tiene lugar cierta pe

queña acción por parte de los dos amigos cuya conexión lógica con la gran acción episódica que están realizando, búsqueda del Baron, no aparece muy clara:

"Ils escaladèrent le mur, haut de onze centimètre à cet endroit, en s'aidant du cadavre de Jules, et se trouvèrent sur la pile de matériaux édiflée dans les circonstances que l'on sait. Un rétablissement supplémentaire leur permit d'accéder au couloir où - la Cadillac somnolente attendait toujours - leur retour". (179-80).

La dirección anti-Baron está clara y remachada:

"Contournant le trou déchiqueté d'où ils venaient d'émerger, ils gravirent l'escalier - à pas feutrés".

Y el capítulo se termina sin que efectivamente la promesa de encuentro del Baron se realice. Una nueva anécdota aparece, generada por el eje VIOLENCIA:

"Ils avaient à peine atteint le palier qu'un épervier de pêcheur s'abatit sur eux, paralysant leurs mouvements. Un coup de matra - que bien appliqué les envoya l'un après l'autre, écouter éclore les oeufs de mitres sur le tapis, et ils sombrèrent dans l'inconscient le plus foncé". (180).

Por el título del capítulo "Dunoëud revient", el lector deduce que este personaje ya olvidado es el causante de tal escena, de tal explosión de violencia, y del retraso por tiempo indefinido del encuentro del Baron.

Su sola presencia, prevista en el título constituye otro -- de los nexos entre el momento presente de la lectura y el retrospectivo que se actualiza y que con él se fusiona.

CAPITULO XLIV

=====

Y así se llega al último capítulo, expresiva o más bien -- significativamente titulado "Pas de titre".

En él, como es habitual, se narran episodios anunciados ya en el título del capítulo precedente. Esto, en el momento concreto-actual quiere decir que es ahora cuando efectivamente tiene lugar la llamada llegada de Dunoeud, el ya conocido "valet modèle", y -- con él cierta articulación del eje VIOLENCIA.

Para seguir, tal y como se ha venido haciendo hasta ahora, -- el orden impuesto por la lectura, conviene en primer lugar anotar que el capítulo último comienza con la presencia activa de tres ejes SUPERLATIVIDAD, NO-REALIDAD, SEXUALIDAD.

El primero patente sobre todo en la breve descripción ad -- hoc que el narrador hace del Mayor. Descripción física según la -- cual su cuerpo es "boucané par les intempérances extérieures", solide comme une vieille Ford, solidez superlativa que se comunica a las ataduras que le mantienen inmóvil; superlatividad que contagia la única acción que en ese estado puede llevar a cabo: la de la expresión oral. Así pues no habla a su amigo sino "qu'il profita pour gueuler à tue-tête", lo cual tiene por efecto el despertar a su -- amigo de un sueño, que, por ser superlativo va calificado de "pe - sant".

En segundo lugar el eje NO-REALIDAD se manifiesta a través del eje menor ATAQUES A LA NORMA y conforma a la vez que re-forma-

el objeto que tiene por misión sujetar al personaje. La re-forma, alcanza la materia constitutiva del mismo: Antioche y el Major es taban atados, "Au moyen de corde à piano en raphia du Japon" (181)

En tercer lugar, el eje SEXUALIDAD, se manifiesta a través del diálogo -disparatado- que los dos amigos sostienen en tal circunstancia y que versa sobre las mujeres y el amor. También el -- eje TECNICISMO, en su faceta pseudo-tecnicismo hace su aparición. Pseudotecnicismo aplicado al disparate, que pretende elevar a éste en nada menos que "teorías", y que he aquí:

- "L'amour, dit Antioche, c'est une drôle -
de chose.
- Oui, dit le Major. Tu as raison. Je n'y -
avais jamais pensé.
- Les femmes, dit Antioche, c'est comme les
chats.
- Oui, dit le Major, ça crie pendant que ça
baise.
- Non, dit Antioche, c'est pas ce que je --
voulais dire. Je voulais dire que c'est -
doux superficiellement.
(Eje CRUELDAD posiblemente en sordina).

Comme qui dirait, ça a le poil à l'exté -
rieur, approuva le Major.
- Tout juste, répondit Antioche heureux de-
constater la compréhension rapide de ses-
théories". (182).

En estas circunstancias aparece el personaje anunciado --
Dunoëud, y su presencia trae consigo elementos no desdeñables: -
En primer lugar a través de él tiene lugar el esperado encuentro-
de los dos amigos con el Baron, si bien es cierto que no lo es en
las circunstancias en que se realiza. El "valet modèle" lo trae -
atado, como atados tiene a los dos amigos, de una cuerda. Dunoëud
inmediatamente se autoidentifica como último e inesperado busca -
dor del ... "barbarin". Y esto justifica su conducta.

La situación no dista mucho de las anteriores y repetidas -
"entrevistas con asesinato". El propio Dunoeud se expresa:

- "Oui! mugit Dunoeud. Il n'a pas voulu m'in-
diquer où était le barbarin! Le vrai!
Aussi, je vais vous torturer devant ses --
yeux... sauf s'il accepte de me le donner-
..." (183).

Pasaje en el que inmediatamente se advierten los ejes SU -
PERLATIVIDAD, VIOLENCIA en su articulación menor CRUELDAD, y los--
ejes implícitos en el neologismo "barbarin" (V.P.¹⁷⁸ de este trabajo).

La VIOLENCIA-CRUELDAD es el eje que domina, en cuanto a nú-
mero de apariciones, en el capítulo. Dunoeud se dispone a la tortu-
ra y, cosa digna de anotarse, aparece como medio de corporeización
de este eje el instrumento "rabot", utensilio que Dunoeud se dispo-
ne a buscar.

Así es como este personaje-objeto sale de la escena visi-
ble y otro, igualmente olvidado, toma su lugar. El eje VIOLENCIA -
sin embargo sigue dominando, esta vez en su forma de explosión de
energía, esto es, VIOLENCIA positiva.

Es Popotepec que llega en compañía, es habitual, de su --
avión de caza.

La SUPERLATIVIDAD actúa constantemente como es previsible:
El ruido del avión es "formidable", el avión cae en picado sobre-
la casa, pero "piquait à mort sur la maison". A una distancia de-
cien metros sobre ella "se redressa brusquement", el paracaidista-
que de él se desprende lleva una rapidez "prodigieuse".

Dunoeud vuelve, sin saber nada, y, en el diálogo que sostie-
ne con el Major, de nuevo cierta característica no usual aparece -
como constitutiva de cierto objeto "voz humana" o "palabras", y de la
característica o cualidad "Cortante".

Dunoëud vuelve con el "rabort":

- "Qu'est-ce que t'en dis? Mon Major!... hur-
la-t-il en passant l'instrument sous le --
nez du Major.
- Que c'est du conmier!... répondit froide -
ment le Major. Qu'est-ce que tu pensais, -
infâme con? Que j'achetais de la camelote?
...
Dunoëud, sidéré par la réponse du Major, -
avait reculé d'un pas..." (168).

Una vez más el empleo literal de una metáfora lexicaliza -
da -el eje que lo hace posible-, re-forma el objeto.

Y el Baron, por fin, da solución a la adivinanza central, -
al problema, a la pregunta centro de gravedad de todo el relato.

"Ne leur fais pas de mal... je te dirai où-
est le barbarin... dans la boule de l'esca-
lier" (186).

Para la pura indagación, para la estricta respuesta poli -
cía, el relato ha terminado. Esto es, se ha llegado al paradero-
del barbarin. Ahora bien; es necesario verlo, palparlo, poseerlo. -
Y por ello, el relato continúa. Así es como, tras nuevo aplazamien-
to generado por la VIOLENCIA (Popotepec y Dunoëud se matan mutua -
mente), el narrador confirma:

"La boule dévissée laissa apparaître le pré-
cieux barbarin... le vrai, cette foix".
(188).

Antioche y el Major dan por fin con el objeto tan largamen-
te deseado. A todo esto recuerdan que hay otro personaje además de
ellos dos; el personaje cuya búsqueda ha generado situaciones ante-
rioras: el Baron. Y tiene lugar una acción ambigua en cuanto al --
funcionamiento de la lógica: El lector espera que Antioche, que -

tan tiernamente (-Pauvre papa, 178), ha ido a la busca de su padre (recuérdese también la solución apasionada al problema de honor familiar), al recordarlo tras el olvido momentáneo ante la contemplación del barbarin, vaya a interesarse por su salud y buen estado - afectados por la presencia poco escrupulosa de Dunoed. Pues bien, contra toda previsión, contra toda lógica, Antioché cuelga, ahorca a su propio padre cuya búsqueda le acaba de causar numerosas peripecias. La explicación:

"Comme ça on garde le barbarin... et on ne doit rien à personne" (188).

Explicación que atempera el anterior ATAQUE A LA LOGICA en lo que respecta a las grandes líneas de la conducta del Major, pero que se establece en premisa de la última acción llevada a cabo - el aplacimón por Antioché y el Major, gran punto final generado por tan conocido eje "Ataques a la lógica".

Si Antioché es capaz de sacrificar incluso a su padre -largamente buscado-, en aras del Barbarin; si éste ha sido el centro de interés principal; si su búsqueda ha originado la suite de peripecias que forman el relato. ¿Cómo es posible que como colofón a tantos trabajos Antioché y el Major, ya en posesión del objeto, no tengan nada mejor que hacer con él que tirarlo absurda y despreocupadamente al mar, en un nuevo y último acceso de "Antilógica?".

Aquello que dejaría perplejo al lector episódico es sin embargo fácilmente aceptable y comprensible por el semántico-estilístico que, bajo las serias incompatibilidades lógicas, reales, -- aparentes y numerosas, ha ido tejiendo una segunda lectura coherente, una interpretación y un sentido en modo alguno abstrusos o absurdos.

397

TROUBLE DANS LES ANDAINS
=====

(DESCRIPCION PARADIGMATICA DEL SISTEMA
SEMANTICO GENERADOR DE LA NARRACION).

DESCRIPCION DEL SISTEMA SEMANTICO INDIVIDUAL DE TROUBLE

"Hacer distinciones es poner orden, pero al mismo tiempo establecer separaciones donde en el fondo, existe unidad. Pero separar lo que es unitario para introducir una ordenación es la eterna paradoja de la ciencia".

K. Baldinguer "Teoría Semántica". p. 14.

El largo y detallado comentario de "Trouble" ha tenido como fin desvelar los ejes generadores del relato. Desvelarlos, sacarlos a la luz, en el orden impuesto por la lectura, en un orden de aparición. Por lo tanto, en su disposición sintagmática.

Tras la labor de análisis se impone la ordenación en sistema de los datos previamente obtenidos, esto es, la síntesis. En este caso concreto es sinónimo de "Ordenación paradigmática" o - universo (performans) semántico individual correspondiente a la obra en cuestión, Trouble dans les Andains, del cual se da cuenta a continuación. (1).

- (1). Nótese que de todos los ejes posibles, B.V. ha elegido éstos. Nótese que de cada una de las categorías completas, ambos por los más posibles articulaciones, B.V., en Trouble se ha limitado -ha elegido y puesto de relieve- a actualizar una parte cuya sola presencia es significativa.

LA SUPERLATIVIDAD
=====

En gran parte de los casos la superlatividad apunta directamente hacia la REALIDAD COMUN y está en relación positiva con -- ella. Actúa, a través de notas o características llevadas a su más-alto grado. Extremosidad a modo de cliché de manera que la cuali -- dad queda en segundo plano ante la primacía de la exposición de su existencia en el más alto grado. Igual proceso, pues que en las -- comparaciones estereotipadas del tipo "blanc comme neige", en donde el objeto mental "nieve" está supeditado, es inferior en jerarquía, a la propia superlatividad de la blancura.

Esta SUPERLATIVIDAD en relación directa con REALIDAD va generalmente aplicada a las cualidades tangibles, apreciables por -- los sentidos (tamaño, formas de los objetos, luz, gestos de los -- personajes), o bien sobre conceptos usuales (unidades culturales). Puede ser numérica o cualitativa.

El Relato se inicia bajo este eje:

El espejo "resplendissait de yeux convergente".

La fiesta a la que Adelphin va a ir es grand ^{Baout} ~~grande~~...

El mayordomo Dunoed es valet modèle.

El frac que Adelphin va a vestir es frac numéro un.

Las circunstancias se anuncian excepcionales. (p. 5).

Hasta aquí han sido ejemplos de SUPERLATIVIDAD cualitativa.

En la fiesta Sérafinio y Adelphin se agencian botellas, de champagne (p. 30), en un ^Cdesuido caen, no un pastel del plato que lo sostenía, sino 2. (30).

El coche que utilizan es una Cadillac; es rápida, sube la-

rampa del garage en moins de temps qu'il ne faut à ^{un moineau} ~~met son~~ pour se reproduire (75).

Ej. (107) El Baron numera sus dossier a partir del nº 7508 no del nº 1, "pour donner à son entreprise l'allure grandiose qui - lui convient; ^{el} los rubles (119) que manipula el Baron son de 60 qui lates.

Sería inútil hacer un recuento numérico de las apariciones de este eje. Son innumerables, dominan todo el relato de principio a fin. La superlatividad es omnipresente. Cosa distinta ~~sería~~ sin embargo, conocer su propia evolución a lo largo del relato. La evolución del propio, eje, de su nat. ^{naturalza} • manera de presencia, ya que - son varios sus modos de presencia detectados en el análisis precedente, cuyo recuento esquemático he aquí.

La SUPERLATIVIDAD en relación con la REALIDAD sita no ya en los objetos sino en la acción, presenta el mismo carácter de extremosidad con respecto a la ENERGIA, eje antes ausente y cuya confluencia causa una articulación en la SUPERLATIVIDAD dando origen al -- nuevo eje ENERGIA. O más claramente: hay entrecruzamiento de dos - ejes: SUPERLATIVIDAD y ENERGIA, cuyo cruce da lugar a la VIOLENCIA.

Esta VIOLENCIA que mantiene su fundam^{to} en la ENERGIA puede manifestarse a su vez en estado puro -aunque se trate desde el- principio de eje híbrido- o bien puede tener lugar un nuevo encuen- tro o fusión de ejes. La VIOLENCIA (SUPERLATIVIDAD y ENERGIA en un principio) se cruza muy a menudo con el eje SEXUALIDAD, aunque si- bien es cierto que en este caso no hay transformación en nuevo producto sino que simplemente el último eje queda afectado y modifica- do por el primero. Esto es: el eje VIOLENCIA, (SUPERLATIVIDAD y -- ENERGIA en un principio), baña de su naturaleza al eje SEXUALIDAD- que queda ^{así} la mayor parte de las veces exento de posibles ramifi- caciones.

aciones.

Ejemplos de este modo de presencia del eje SUPERLATIVIDAD --
son:

Portrait de Sérafinio (p.21-22):

"Une monstrueuse sexualité irradiait de --
tous les pores de cet homme au^{eu} fire merveil-
lusement subtil qui, par de savant exerci-
ces, avait développé sa résistance au point
de pouvoir saillir une percheronne de un mè-
tre soixante-quinze au garrot sans en pâtir
le moins du monde". (v.p.21 P.T.)

Cuando los personajes caen a la cave (94).

"Le Major réagit vigoureusement c'était un-
principe chez lui. Tirant de sa poche une --
grenade" (V.P. 145 P.T.)

El Baron desahogándose (111)

"avec un hurlement de rage. L'homme se dres-
sa sur le s^{eu}eil de toute sa hauteur et sau-
ta à pieds joints sur le gratte-pieds. Une --
détonation sourde retenti, et la demeure --
croula dans un fracas de verre cassé et de-
poutres mésestimées". (v.p. 186 P.T.)

Lo importante ahora es hacer constar esta dirección que --
orienta el dinamismo del eje en estudio.

Los ejes aquí citados, otros que la superlatividad serán --
posteriormente estudiados por separado. Y en su momento se citará-
la lista de actualizaciones en el texto:

para el eje NO-REALIDAD v.p. 299 P.T.
para el eje A. NORMA v.p. 313 P.T.
para el eje A. LOGICA v.p. 319 P.T.
para el eje A. LOGICA por exceso 6 v.p.
para el eje PUNTILLOSISMO v.p. 327 P.T.
para el eje A. NORMA LINGUISTICA v.p. 315 P.T.

La SUPERLATIVIDAD puede también tomar, y esto es importante, la dirección contraria con respecto a la REALIDAD. Esto es: -- puede estar orientada precisamente a la NO-REALIDAD. Esto en el -- texto se manifiesta cuando tiñe de su color objetos no concordes con la realidad común (son las más visibles). Una variante de esta dirección que puede tomar la SUPERLATIVIDAD consiste en funcionar como eje menor del eje mayor que él ATAQUES A LA NORMA. Esto es: puede la SUPERLATIVIDAD encontrarse en relación hiponímica con este eje, como con el anterior.

Y también, es combinación actualizada en el texto la siguiente: la SUPERLATIVIDAD es eje menor, del eje ATAQUES A LA NORMA, y éste a su vez del eje ATAQUES A LA LOGICA.

Otra relación con esta familia de ejes es la siguiente: la SUPERLATIVIDAD en conexión o punto de cruce con el eje ATAQUES A LA LOGICA causa un caso especial, una variante del mismo llamada "Ataques a la lógica POR EXCESO". Esto es: si en principio la SUPERLATIVIDAD parece orientada hacia la lógica de manera que pudiera parecer que así el razonamiento lógico habría de quedar reforzado, finalmente ocurre lo contrario y la lógica queda realmente atacada de manera que el eje SUPERLATIVIDAD funciona como eje menor del superior a él "ATAQUES A LA LOGICA".

A su vez, en este caso, la SUPERLATIVIDAD está presente no sólo en el final de proceso en el eje mayor sino también, en el principio pues actúa a través de uno de sus ejes menores: PUNTILLOSISMO o exactitud extrema.

Ej.: Nº de escalones que separan el primer piso del segundo en casa de la Pyssenlied = cien. (p.30)

Ej.: "El tamaño" del mundo imaginario cuando el Major (p. 116) caza con un revólver un pájaro que vuela a penas 60 m. por encima de él.

- Ej.: Descripción Popotepec - S. → N.R. (p. 87-88)
- Ej.: Personaje lateral Jules (98) → N.R.
- Ej.: La aparición y desaparición del viejecito en la cave. S. →
→ A. Norma → A. Lógica. (98-99).
- Ej.: Christossien temporal que tiene lugar en el bar del Cé
nobite (122) car sept heures s'étaient écoulées depuis
qu'il avait franché l'entrée du bar".
chi
- Ej.: Brisavion: Cuando se presenta fumando su cent-septième
pipe quotidienne" (123).
- Ej.: Acción del personaje Antioche que recorre (p. 17) tres
kilómetros a tientas.
- Ej.: Objeto: puerta en el interior de la "cave". "Une porte
apparut, géante. Elle mesurait bien onze mètres d'ou -
verture sur deux de hauteur" (178).

Como variante del caso anterior aparece la siguiente combi-
nación a saber: La SUPERLATIVIDAD Como eje menor del eje ATAQUES A
LA NORMA LINGÜÍSTICA:

Y si la SUPERLATIVIDAD en ciertos casos funciona como eje-
menor también es cierto que este mismo eje en otras ocasiones es -
eje mayor con respecto a otros. Así ocurre con respecto al ya cita-
do "Puntillosismo" o cuando está en relación hiperotáxica también-
con el eje ESNOBISMO, eje dominante a su vez del llamado INDIVIDUA
LISMO.

LA SEXUALIDAD

=====

La sexualidad aparece, como la SUPERLATIVIDAD, en varias-combinaciones:

-La más abundante (catorce veces) es quella en la que este eje va en contacto con los ejes SUPERLATIVIDAD y VIOLENCIA de manera que los tres, yuxtapuestos, conforman el momento narrativo-descriptivo. La SEXUALIDAD pues, va adosada, íntimamente unida a la SUPERLATIVIDAD y a la VIOLENCIA sin estar ni supeditada a estos ejes ni en relación de dominio sobre ellos.

A esta combinación se deben la mayoría de las apariciones acciones y gestos del personaje Sérafinio y gran parte de las acciones del Baron. (21,27,41,48,52,58,64,78,115,116,117,135,136, -140).

-En otra serie de apariciones (nueve en total), el eje SEXUALIDAD se muestra en estado puro, sin modificación por contacto o dependencia de ejes extraños a él; lo que no excluye sin embargo que en ciertas ocasiones quede realizado por contacto con el -- eje SUPERLATIVIDAD. Que no lo modifica, sólo lo subraya.

Esta manera de presencia del eje SEXUALIDAD tiene lugar en el "béri-béri", en una serie de objetos presentes en la descripción de la fiesta de la Pyssenlied (abrigo, escalera, lámpara, - luz del descansillo) 26,27,30, en la vestimenta de Sérafinio (78) y no vuelve a aparecer hasta muy avanzado el relato (pieza del mobiliario relacionada con el Baron, (119), cueva natural, (173-4,) diálogo-definición, (182) de la mujer).

Por supuesto que otras veces este eje SEXUALIDAD aparece en relación hiponímica:

Así, en dos casos relacionados también con Sérafinio, 27- y 27, este eje aparece como eje mayor de la SUPERLATIVIDAD (Sup.- -- Sex.). Una vez, relacionada con el Baron, (117) como eje supe-

rior del eje VIOLENCIA, a su vez articulado en el eje CRUELDAD - (Crueld. -- Viol. -- Sex.).

Otro caso, parecido a éste, presenta una nueva variante - con respecto al modo de aparición del eje. La primera fase es idéntica a la anterior, esto es: el eje CRUELDAD desemboca en el eje - VIOLENCIA. Pero luego este eje articulado no viene a insertarse en la SEXUALIDAD como eje mayor que subsuma a los anteriores, sino -- que convive en contacto con él, pero no en relación de dependencia. Así, la pelea familiar, (152), se caracteriza por un nuevo modo de presencia de este eje: (CRUELDAD --- VIOLENCIA + SEXUALIDAD).

La combinación opuesta también está realizada en texto: Por un lado son varias las ocasiones en que la SEXUALIDAD aparece como eje menor, esto es, en relación hiponímica, y por otro lado, la -- combinación justamente opuesta es la siguiente:

La SEXUALIDAD aparece como eje menor apuntando hacia el eje mayor que él, VIOLENCIA, y éste a su vez hacia el eje dominante SUPERLATIVIDAD-. Esta combinación se realiza en el momento en que -- los personajes caen estrepitosamente a la "cave".

~~Finalmente, y esto es más importante aún, (y muy importante para la interpretación) por dos veces el eje SEXUALIDAD.~~

Finalmente, y esto es muy importante para la interpretación del relato, por dos veces el eje SEXUALIDAD, incluso este eje, apunta hacia la NO-REALIDAD, eje mayor que lo subsume. Esta combinación está relacionada en el texto a través de dos objetos que la -- corporeizan: una aparición rápida del objeto viviente: (131-2), ratas, y una aparición del personaje-objeto: "la flying girl. (134).

LA VIOLENCIA

=====

Este eje se presenta bajo tres modos de presencia fundamentales, a los que hay que añadir dos formas especiales que atañen -- incluso a la propia naturaleza del eje.

En primer lugar hay que hacer constar que este eje se combina a lo largo del relato con la variedad ya conocida, esto es: aparece:

- a) en relación hiponímica o hiperonímica;
- b) sin contaminación;
- c) o en contacto (hipotáxica).

Dentro del modo de presencia que supone una relación jerárquica conviene anotar una subdivisión a partir de la naturaleza de los ejes que ella articula, o por ella articulados. Así es como se ofrece a la vista un primer subgrupo de combinaciones actualizadas en el texto en las que el eje VIOLENCIA es tan pronto predominante como subordinado pero en las cuales el eje SUPERLATIVIDAD, como -- eje mayor o menor, siempre está presente.

En primer lugar --primer subgrupo-- se presenta la SUPERLATIVIDAD (tres veces) como eje menor orientado hacia la VIOLENCIA que se establece en dominante. Estas apariciones tienen como vehículo-concreto de expresión el retrato de Sérafinó, (21-22), el personaje Adelphin, (40), y el de Antioche (175).

El caso opuesto también está actualizado en el texto de manera que en varios casos (otros tres), la VIOLENCIA funciona como-eje del eje dominante SUPERLATIVIDAD, hacia el cual va orientado.- Este modo de presencia del eje VIOLENCIA está corporeizado en el -- personaje lateral antepasado del Major (53-4), en la acción que describe el narrador momentos antes de que los personajes centrales --

caigan en la "cave", aquí, por dos veces (p. 94-95).

Dos modos de presencia de este eje parecidos pero no iguales al anterior, son aquellos en los que también la VIOLENCIA apunta hacia la SUPERLATIVIDAD pero en los que no sólo entran en juego estos dos ejes sino que además aparece un tercero. De manera que son combinaciones actualizadas en el texto las siguientes:

La VIOLENCIA, como antes, apunta a la SUPERLATIVIDAD, pero ella es a su vez eje mayor del eje SEXUALIDAD. Tiene ello lugar -- justo después de la caída de los personajes a la "cave" (96).

En otro caso la VIOLENCIA igualmente apunta hacia la SUPERLATIVIDAD pero no directamente sino a través de la puesta en evidencia de la ENERGIA ACTIVA. Va ello concretizado en cierto personaje lateral femenino conectado episódicamente con el Barón, (116) la persecución policíaca (p. 65).

Es un caso, no por poco numeroso menos importante, es difícil dar primacía a uno de los dos ejes sobre el otro; de manera que la VIOLENCIA parece apuntar hacia la SUPERLATIVIDAD, y la SUPERLATIVIDAD hacia la VIOLENCIA. Este modo de presencia del eje VIOLENCIA queda actualizado a través del personaje lateral antes citado, antepasado del Mayor. (53-54).

Por último, otro modo de presencia del eje VIOLENCIA en el cual la SUPERLATIVIDAD está también presente aquel en el cual ambos ejes quedan articulados conjuntamente en el eje ENERGIA, eje menor de ambos a la vez. Está corporeizado en la persecución policíaca. (65).

Otro grupo --segundo subgrupo-- de apariciones del eje VIOLENCIA Es formado por los casos en los que este eje está en relación hipero o hiponímica con otros ejes, excluido el eje superlatividad. Sólo la segunda posibilidad es actualizada por el relato. -- Esto es: La VIOLENCIA cuando se encuentra en relación jerárquica -- con otros ejes, excluido la SUPERLATIVIDAD, sólo funciona como eje menor. Los ejes mayores o dominantes hacia los que apunta son:

FUSION DE OBJETOS, eje menor de FUSION DE REINOS, (p. 50), por cuatro veces p. ; NO-REALIDAD, (otras tres veces, dos de las cuales causan parte de la genealogía del Major, (53-54) y la última causa totalmente la aparición de un objeto, felpudo, conectado episódicamente con el Baron, (112). Y ATAQUES A LA NORMA (también lo hace repetidas veces, (tres), y las corporeizaciones concretas-son: antepasado del Major, (53-54), y comportamiento de los personajes centrales), (p. 163).

En segundo lugar -y estas numeraciones no son en modo alguno valorativas sino sólo distintivas-, en tercer lugar, aparece la VIOLENCIA en estado puro. Lo que sí es de notar es que este caso es menos frecuente que los anteriores (p. 49) "une détonation rétentit...).

Por último, y en tercer lugar, quedan encuadradas las apariciones de este eje VIOLENCIA, en contacto con otros ejes de manera que todos confluyen en el mismo objeto o momento descriptivo --narrativo.

Así la VIOLENCIA confluye:

- a) en numerosos casos con la SUPERLATIVIDAD, (p. 30: lámpara de la escalera; p. 81: personaje del Major; p. 89: conducción, esto es, coche en acción; 123: timbrado relacionado con el Baron; 152: pelea familiar y 175: acción del personaje Antioche).
- b) Con los ejes PRECISION e IGNORANCIA-CONOCIMIENTO; los tres apuntando hacia la NO-REALIDAD (121-2: escena con el Cénobite),
- c) Con el eje PRECISION: 132-3: lucha entre Vandembuic y el Baron.
- d) Con el eje SUPERLATIVIDAD, ambos apuntando hacia el eje mayor NO-REALIDAD (p.134, combate aéreo).

- e) Con el eje SEXUALIDAD p. 8: capa, elemento de la vestimenta de Adelphin, 116 relación entre el Baron y cierto-personaje(femenino).
- f) Con el eje ATAQUES A LA NORMA (140, acción del Baron con respecto al Bydravion).
- g) con el eje AUTODESTRUCCION DEL TEXTO (106: acción del Baron en la entrevista con Jef), 120 acción del Baron en relación con Totor,
- h) con el eje FUSION DE TRES REINOS (126-7: fin de 1-a entrevista entre el Barón con Génobite).
- i) Con los ejes FUSION DE REINOS; ATAQUES A LA NORMA e IGNORANCIA-CONOCIMIENTO (p. 80 modo de presencia concretizado en el personaje de Isaac Laquedem).

En cuanto a las antes mencionadas "formas especiales" del eje VIOLENCIA, son las siguientes:

VIOLENCIA PASIVA, que, por oposición a los restantes modos de presencia enérgica efectuado por los personajes, sino por los antagonistas (aparición de Dunoed al final del relato), y

VIOLENCIA articulada en CRUELDAD.

Esta última forma especial se presenta bajo varios modos de presencia:

- a) Articulación simple, esto es: el eje mayor VIOLENCIA queda articulado en un eje menor que apunta hacia él y que es la CRUELDAD: (155-6: acción del Major y Antioche).
- b) Esta misma combinación, pero toda ella subordinada al eje mayor SEXUALIDAD (acción del Baron, p. 117).
- c) esta misma combinación en contacto con el eje SEXUALIDAD (152: pelea familiar, y 173-4: cueva natural).

- d) Finalmente esta combinación, en contacto con el eje SU-
PERLATIVIDAD (p. 183-6: propósito de Dunoeud hecho con-
creto en el objeto "rabot").

LA NO-REALIDAD

=====

Con este nombre se ha venido denominando un eje que encierra ante todo y de manera general el concepto de disconformidad entre el objeto mental producido en el lector por el texto y el objeto mental correspondiente conforme de la realidad común, Esto es, externo al texto y desgajado de él.

Como en el caso de la SUPERLATIVIDAD su aparición es incesante. Y en principio es inoperante y no procedente al hablar de primacía de un eje sobre otro, pues, como se verá más tarde en el resumen o esquema del universo semántico de Trouble, ambos ejes mayores actúan recíprocamente. Esto es: La NO-REALIDAD es una NO-REALIDAD llevada al límite, es decir, superlativa; y la Superlatividad, llevada tan al extremo, convierte a los objetos sobre los que se centra en No-Reales, o lo que es más exacto, genera objetos no-reales.

Ahora bien. Aunque en una consideración total del universo semántico de Trouble ambos ejes sean igualmente "ejes Mayores", -- ello no invalida que, conforme a lo anteriormente dicho, sean varios los momentos en que el texto hace visible el carácter dinámico de un eje apuntando hacia el otro, lo que considerado de manera estética, jerárquica, paradigmática, puede considerarse como dependencia del eje en cuestión o relación hiponímica.

Así, desde este punto de vista práctico, y cómodo (pues favorece y hace posible el ordenamiento en sistema de lo que en principio actúa en el texto en pleno desorden, aunque desorden controlado), desde este punto de vista y centrándolo la atención principalmente sobre el eje en cuestión: NO-REALIDAD, se puede decir que a él -- "se llega" a través de unos ejes, considerados por lo tanto como ejes menores o en relación hiponímica con el eje mayor NO-REALIDAD.

Estos ejes menores son:

SUPERLATIVIDAD:

Ya se ha aludido, en el examen particular de este eje a las repetidas ocasiones (once en total -sin que el valor numérico, recuérdese, tenga importancia decisiva-, en que el eje SUPERLATIVIDAD orientaba su dinamismo hacia la NO-REALIDAD. Helas aquí:

- p. 26: escalera de chez Pyssenlied (p.23-25 de este trabajo)
- p. 30: escalera de 100 peldaños. (p.30 P.T.)
- p. 52: número de teléfono no marcado por Adelphin (p.63 de este trabajo).
- p. 87-88: descripción de Popotepec (Vp.126-7 de este trabajo).
- p. 98: Descripción de Jules (V p. de 150-1 este trabajo).
- p. 122: distorsión temporal en la escena-entrevista entre - el Baron y el Cénobite (V p.201-2 de este trabajo).
- p. 123: objeto de fumador conectado con Brisaviñón (V p.204 de este trabajo).
- p. 131-2: personaje Sérafinio (V p.217 de este trabajo).
- p. 134: narración del combate aéreo (V p.220⁵⁶ de este trabajo).
- p. 166: magnitudes del mundo físico descrito (V p.256-7 de este trabajo)
- p. 173: acción del ~~Baron~~ Antioche (Vp.268 de este trabajo).
- p. 178: dimensiones de la puerta subterránea (V p. 276 de este trabajo).

SEXUALIDAD:

Otro eje que desde la óptica antes explicada viene apuntando hacia el eje NO-REALIDAD. Otro eje, pues, a través del cual -- -eje menor- se llega a la No-Realidad, eje mayor.

Las dos ocasiones en que Esto tiene lugar han sido ya citadas en el estudio de la SEXUALIDAD. Tengan lugar en las páginas: - 131-2 y 134.

EL EXOTISMO:

Otro eje que apunta hacia la No-Realidad, y cuya característica propia es que precisamente siempre se muestra a diferencia de los anteriores, como eje menor, subordinado a este eje principal - que es la NO-REALIDAD.

Esta es la cualidad fundamental, de los objetos que rodean al Major en su primer aparición fumando, bebiendo, escuchando a -- Adelphin (p. 57, Vp. de este trabajo).

Esta es la razón principal del significante empleado para marcar la velocidad a la que se desplaza el coche que transporta a la patrulla policíaca (p. 79, V p. de este trabajo). Esta es la intención generadora, entre otras, de la descripción transferida de Popotepéc. (p. 87-8, Vp. de este trabajo).

Y hasta aquí la serie de ejes que fundamentalmente apunta - al relato episódico y que a la vez accidentalmente apunta al semántico-estilístico.

Y hasta aquí la serie de ejes, que sustentando ambos relatos, el episódico y el semántico-estilístico, apuntan principalmente hacia la NO-REALIDAD de lo descrito o narrado.

Pero el campo de la NO-REALIDAD es mucho más vasto, sobre todo en profundidad. Y otra serie de ejes cuya actividad fundamental es anti-episódica va a mostrar su dinamismo orientado igualmente hacia la NO-REALIDAD eje con respecto al cual en muchas ocasiones van a aparecer en relación hiponímica.

Y frente a los ejes ya vistos, que son esencialmente "episódicos" -en el sentido que usualmente sostienen la narración así denominada, aunque eventualmente puedan estar orientados contra su -

uso habitual hacia la NO-REALIDAD, lo que es de suma importancia-, frente a estos ejes ya vistos se desarrolla toda una actividad -- "anti-episódica" igualmente orientada hacia la NO-REALIDAD.

Si los ejes anteriores tenían su razón de ser fundamental- y primera en la parte del relato llamada "el episodio", al cual ge- neraban en su mayor parte, los ejes que a continuación van a citar- se, tienen ante todo razón de ser en sí mismos, van a ser fundamen- talmente vehículo de expresión de sí mismo -de la forma del rela- to-, aunque incidentalmente actúen sobre el episodio, o, mejor di- cho, sobre el nivel episódico.

Los ejes anteriores actuaban accidentalmente orientados ha- cia la NO-REALIDAD, los ejes venideros actúan fundamentalmente -- orientados hacia ella.

Una gran parte de ellos están encuadrados dentro de la -- gran familia de la FUSION. Esto es: son ejes menores del gran eje- mayor FUSION DE CONTRARIOS, y son los siguientes:

AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.- Es el eje en donde se ve de ma- nera más palpable la FUSION DE CONTRARIOS, esto es: la fusión de - un SI + un NO (considerando el tiempo de la lectura como suspen- sión del momento único). Es el eje que de manera más depurada, más abstracta, aplica el principio de FUSION DE CONTRARIOS, a la vez - que actúa sobre lo más tangible: el propio texto.

Consiste en la negación por parte del narrador de lo ante- riormente afirmado por él mismo, o como variante atenuada, en la - narración por parte de algún personaje de lo afirmado previamente- por el narrador. De todas formas atenta contra la confianza y cre- dibilidad de la máxima autoridad del relato.

Presenta varios modos de actuación, o varias vías a través- de las cuales se corporeiza en el aspecto sensible del relato:

- a) Este eje puede actuar sobre objetos, de los cuales prime- ro afirma cierta cualidad posteriormente negada- o susti-

tuida por otra incompatible.

- b) Este eje otras veces se centra más que sobre las calidades sobre el funcionamiento de los objetos en cuestión e incide en el episodio presentando un funcionamiento dob- ble, Esto es, presentando un objeto que funciona primero como una cosa, luego como otra, o como las dos a la vez.
- c) Cuando el funcionamiento se convierte en finalidad o in- tencionalidad (caso de personajes-objeto), este eje FU - SION DE CONTRARIOS en su eje menor AUTODESTRUCCION DEL - TEXTO actúa bajo la postura del querer y el no querer a - un tiempo, bajo la postura a ellos atribuida del "Qué -- más da)".
- d) La aparición genuina de este eje tiene lugar cuando el - objeto en cuestión está y no está presente-no se trata - de cualidad o funcionamiento sino del objeto en su tota- lidad, de su ausencia ^o presencia. Este caso se hace ex - tensible a situaciones que son enteramente afirmadas y ne- gadas en su conjunto.

Los dos primeros modos de actuación de este eje preparan el camino a otro todavía no citado que es el eje FUSION DE OBJETOS, y podrían en cierto modo considerarse, desde esta última perspectiva como actuaciones de este eje, como actuaciones en sordina. La fron- tera sin embargo, aunque estrecha, es firme, y viene dada por la - manera en que el texto presenta los citados objetos según atañe la CONTRADICCION a cualidades presentadas como adicionales al ^o objeto o como sustanciales a él.

Con respecto al 3º y 4º modo de actuación de este eje, cuan- do la AUTODESTRUCCION es repetida se convierte en movimiento de OS- CILACION. En estos casos a la afirmación le sigue la negación, pero el proceso no termina ahí, sino que a esta posterior negación es a su vez negada, con lo cual se reafirma la afirmación primera, y -- así sucesivamente.

Así, la OSCILACION, mediante la autodestrucción repetida del texto, apunta hacia la denuncia de la no-pertenencia episódica del relato:

Sólo tras rechazar la confusión visible y aparente y superficial de las acciones y propósitos -del hacer y del querer- de los personajes, sólo tras rechazarla es posible encontrar un propósito lógico, coherente y continuado.

La OSCILACION funcionará pues en este sentido como aviso o premonición intencionada de la existencia de un significado segundo con respecto al cual las acciones afirmadas e inmediatamente negadas constituyen el significado natural o episódico, ésta es, el significante poético.

Proceso, maquinación, que, por lo que de descarado tiene, afirma con su presencia el carácter voluntariamente metalingüístico del texto; o, dicho de otro modo más propio, la conciencia literaria, la profesionalidad absoluta en Boris Vian, desde su primera obra.

Por otra parte, este eje menor OSCILACION sirve para crear también en el lector el sentimiento del QUE MAS DA: el lector, ante tal embrollo continuado renuncia en un primer movimiento -del que no sale si la lectura es exclusivamente episódica-, renuncia a buscar la conclusión "verdadera" frente a la falsa, profiere -- "in mente" el "qué más da", y se pone en manos de la acción, que continúa; es así literalmente raptado por el desarrollo de la anecdota -lo cual es acicate, instigación para llegar al final-, e inmerso aún en contra de su voluntad, en el rápido suceder, casi torbellino, de acontecimientos.

He aquí las principales actualizaciones de dicho eje menor de dicha articulación del eje FUSION DE CONTRARIOS, y he aquí los "objetos" sobre los que incide:

P. 6: el revés de los pantalones que Adelphin se dispone a vestir (V p. 5 del P.T.).

- p. 17: el coche automóvil, propiedad de Adelphin (Vp. 16-7 del P.T.).
- p. 25: descripción del mayordomo que espera a la entrada de la casa de Pyssenlied (V.p. 22-3 del P.T.).
- p. 26: descripción de cierta prenda de vestir relacionada con Pyssenlied. (V.p. 26 del P.T.).
- p. 59: descripción de la vestimenta del Major (V.p. 76-7 del P.T.).
- p. 64: No identificación total de cierto personaje lateral: el narrador le da un nombre, una identidad, posteriormente negada por el propio personaje. El "imbroglío" no queda resuelto y en el personaje coexisten las dos denominaciones, las dos identidades (V.p. 85 del P.T.).
- p. 73: descripción del "hôtel particulier", domicilio habitual del Major y de Antioche. (V.p. 99-100 del P.T.).
- p. 88: Identificación de Popotepec, en la que el narrador funde el pasado histórico y el presente (V.p. 127 del P.T.).
- p. 109: descripción de la lluvia en la que confluyen suciedad y la pureza de la limpieza (V.p. 183 del P.T.).
- p. 118-19: por tres veces, aplicando cualidades distintas - una vez en versión afirmativa y una en negativa, todas ellas aplicadas al personaje Totor en el momento de su descripción. (V.p. 194-6 del P.T.).
- p. 132: descripción de cierto medio de locomoción primero - presentado como canch, luego negado como tal y presentado como hidroavión (V.p. 218 y ss del P.T.).
- p. 155: descripción de cierto mueble y objetos de decoración (V.p. 243-4 del P.T.).
- p. 162: motor de la barca, pequeño y enorme y a la vez. (V.p. 260 del P.T.).
- p. 189: gesto final del Major que echa por tierra toda la finalidad episódica del relato (importa el barbarin y no importa el barbarin). (V.p. 284 del P.T.).

Dentro de la familia de la FUSION hay además ciertas articulaciones del eje FUSION DE CONTRARIOS que adquieren categorías - de ejes menores. Es decir: en ellos se da la mencionada FUSION DE CONTRARIOS, pero ella se revela sólo en el análisis, de manera que en el nivel visible del texto tiene una peculiar manera de quedar corporeizada. Y es por atender a esta especial materialización sistemática por lo que ha tenido lugar la sistematización de las siguientes apariciones del eje FUSION en los distintos apartados que vienen a continuación:

Así pues, están orientados hacia el eje mayor NO-REALIDAD, - (a través, en última instancia del eje FUSION DE CONTRARIOS) los siguientes ejes menores:

FUSION DE REINOS, eje, que como su nombre indica da lugar a la aparición de objetos que participan a la vez de dos o más reinos de los tres en que la naturaleza se acepta estar dividida. Así hay objetos que pueden participar de la naturaleza humana + vegetal, animal + inanimada.

He aquí las principales actualizaciones de dicho eje y los objetos que su actuación genera:

p. 9: botón de la camisa (fusión de animado más inanimado, a través de la deslexicalización de cierta metáfora lexicalizada (V.p. 11 del P.T.).

p. 13-14: retrato de Adelphin (fusión, en sordina, esto es fusión no total sino tímida, de ser humano + vegetal (V.p.

14 del P.T.). Fusión de ser humano + paisaje marítimo, elementos de la naturaleza considerada como inanimada. (V.p. 14 del P.T.). y Fusión hombre + animal (V.p. del P.T.).

p. 17: Adelphin en acción, bajando la escalera; manera de hacerlo. (V.p. 15 del P.T.).

p. 18: objeto: medio de locomoción: mitad mecánico, mitad-viviente, "objeto" animal (V.p. 17 del P.T.).

p. 33: Descripción de la Baroneda de Pyssenlied, consideraciones al respecto por parte de otro personaje, según las - cuales aparece el eje FUSION DE REINOS bajo el aspecto: ser humano + ser inanimado y además ser humano + ser decidida - mente imaginario (V.p. 36-7 del P.T.).

p. 47: Autobús utilizado por Adelphin: mitad autobús, mitad caballo (V.p. 54 del P.T.).

p. 74: Macizo vegetal, ornamento de la casa del Major y de Antioche, vecino de los colchique, que es objeto vegetal y mecánico a la vez. (V.p. 102 del P.T.).

p. 93: funcionamiento de la puerta que da entrada a la cave (V.p. 135 del P.T.): objeto inerte dotado de comportamiento humano.

p. 98: personaje lateral Jules (V.p. 154 del P.T.) humano más vegetal.

p. 165, 166: descripción de cierto pájaro. (V.p. 253 y ss del P.T.).

Otro eje cuya actuación es paralela al eje FUSION DE REINOS por cuanto está igualmente orientado hacia el eje mayor NO-REALIDAD, es aquel cuyas actuaciones se citan a continuación, llamadas FUSION DE OBJETOS. Con su nombre indica se trata del mismo principio actuando simplemente a otro nivel, con mayor discreción; -- uniendo en un^o solo objetos dispares pero pertenecientes al mismo - reino o lo que es lo mismo, sin saltar los límites aceptados las - distinciones entre lo humano, lo vegetal, lo animal; lo inanimado - y lo animado.

He aquí pues, sus principales actuaciones:

p. 8: Naturaleza de cierto objeto, mitad pipa, mitad bastón (V.p. 104 del P.T.)

p. 31: igualmente naturaleza mixta en el papier Brouillard (V.p. 34 del P.T.).

- p. 43-44: Naturaleza del pasillo subterráneo por el que Adelphin y Séraphin salen de chez Pyssenlied. (V.p.47-8 del P.T.)
- p. 77: Naturaleza de la bebida que el Major ofrece a Antioche (V.p. 106 del P.T.).
- p. 90: Naturaleza de cierto gato con el que accidentalmente los personajes-patrulla vienen a colisionar. (V.P.133-4P.T.)
- p. 96: Naturaleza de cierto batracio de sangre caliente, que muge (V.p.147-8 del P.T.).

En tercer lugar, y dentro de la misma línea, esto es, orientado igualmente hacia la FUSION y ella hacia la NO-REALIDAD, actúa de nuevo el eje FUSION DE CONTRARIOS, pero con otro tipo de manifestación. Es de tipo particular de FUSION DE OBJETOS, se trata de la FUSION DE OBJETOS LINGÜÍSTICOS, de significantes, de vocablos. Se trata de una nueva articulación en la línea mayor de la FUSION. Es el propio material lingüístico el objeto de fusión.

Debido a ello el texto ofrece:

- p. 5: Mirophar (sobre miroir y phare).
- p. 37 Barbarin, 48-9 /sobre Barbarie+Adelphin).
- p. 54: Loustaleau (sobre Loustalot y "à l'eau). V.P. 67 P.T.
- p. 90: cierta "ébourification" en la cola de un animal (ébourifé, ébouriffer más el sufijo -ation. (V.p.131-2 del P.T.).
- p. 123: "ronéoté", adjetivo aplicado al polisandro (V.p.106-7 del P.T.), sobre "Ronéotyper" por supresión de "type".
- p. 150: les croco-aryténoïdiens (sobre aryténoïdes: los dos cartilagos de la laringe que mantienen tensas las cuerdas vocales], y croquer, croc....). (V. P. 239-40 P.T.)

En esta misma línea del empleo inadecuado, voluntariamente-inadecuado de los significantes, aparece una nueva distinción: No se trata ya de FUSION sino de CONFUSION VOLUNTARIA, orientada por-

supuesto en último término a la NO-REALIDAD. El significante no queda de-formado, pero sí el referente.

Así es como "elytres" y "alizés" de la p. 135, remiten, no al caparazón de ciertos insectos o cierto tipo de viento, sino que en el texto designan cierto tipo de animal volante, probablemente páj^oros, muy posiblemente, águilas.

Así es como, en el texto, el significante "mata-hari" hace referencia a cierto tipo de madera (p. 145).

Así es como "pétase" remite, en el texto, en el mundo del texto, a cierto elemento químico, en vez de remitir a cierta prenda -sombrero-.

Así es como, finalmente, "cailletotis" apunta hacia el objeto mental "pájaro" en vez de hacerlo hacia el objeto mental correspondiente al objeto inerte "enrejado" W

Y en esta misma línea del empleo inadecuado, voluntariamente inadecuado de los significantes, una tercera distinción. Totalmente alejada ésta de la anteriormente expuesta "familia de la FUSION", pero no menos indicadora de la presencia del eje NO-REALIDAD.

Otra forma de manifestación de este eje mayor NO-REALIDAD, de manifestación flagrante, de manifestación precisamente en el nivel más visible del texto, es la que tiene lugar en la creación de significantes nuevos. La actividad del eje NO-REALIDAD ha roto incluso los límites de la de-formación de significantes ha necesitado un mayor campo de acción y una mayor dosis de expresión. Ha dado lugar a una serie de NEOLOGISMOS, de significantes hechos exclusivamente "a medida de la necesidad", a medida de la urgencia en la expresión de la propia NO-REALIDAD.

Si en los casos anteriores la NO-REALIDAD ^{»»»} se ha presentado a través de ciertas articulaciones, en este caso lo hace de manera directa. Es, en este sentido la manifestación más pura, genuina de su propia actividad.

Así es como el texto ofrece los siguientes casos:

- p. 26: "les lingas forestiers", que resuenan en los países lejanos amados de los exploradores (V.p. 25 del P.T.).
- p. 48: la pipa de "navy-cut" que fuma Adelphin mientras es pera a Sérafinio (V.p. 53-4 del P.T.).
- p. 53: los once "godons" que acompañan ^{al} antepasado del Ma - jor (V.p. 66 del P.T.).
- p. 98: el "bougredâne", objeto predilecto de Jules (V.p. 151 del P.T.).
- p. 132: el mástil "porte-biroute" de la embarcación del Ba - ron (V.p. 219 del P.T.).
- p. 134: las o los "carcherías", peces devoradores de cadá - veres humanos (V.p. 220 del P.T.).

Del mismo modo que en ciertas ocasiones hay CONFUSION DE - SIGNIFICANTES, hay -y son numerosísimas las veces-, CONFUSION DE - SIGNIFICADOS.

O lo que es lo mismo: no sólo la CONFUSION queda actualiza - da en los significantes sino que también, y con mayor insis - ten - cia numérica, en los significados.

¿Qué se entiende por CONFUSION?: Es un movimiento intelec - tual parecido al que origina la FUSION DE CONTRARIOS. Parecido - puesto que participa de él, pero de manera notablemente indirecta y suavizada.

Si la FUSION DE CONTRARIOS consiste en causar dos objetos - mentales iguales y disidentes el uno del otro, y los dos prove - nientes del texto y considerados como simultáneos, la CONFUSION - consiste en crear un objeto mental proveniente del texto disiden - te con el correspondiente originado simultáneamente a él por la ex - periencia.

Por eso se dice más arriba que la CONFUSION participa de -

la FUSION, pero en sordina: El objeto mental causado por la FUSION extrema, total y genuina, es impensable en sí mismo. Mientras que el objeto mental generado por la CONFUSION es pensable -previa su pensión rechazo o sustitución- de una serie de "leyes" habituales de la naturaleza real, o cuando menos, unas normas.

Por lo anteriormente dicho, y porque en este trabajo se intenta denominar -buscar una denominación- adecuada a las más pro -fundas intenciones generadoras del relato, no se habla de ningún -eje llamado CONFUSION, sino de ATAQUES A LA LOGICA o ATAQUES A LA-NORMA, ejes que se revelan en definitiva como causa de la CONFUSION.

Entonces, la pregunta se dibuja inmediatamente, los ejes se mánticos generadores de la CONFUSION DE SIGNIFICADOS, son otras articulaciones de la NO-REALIDAD, o ¿Qué relación tienen con este último eje?.

Como primera respuesta, respuesta determinante aunque aún sin matizar, puede afirmarse lo siguiente:

Los ejes antes citados: NO-REALIDAD directa o bien los encuadrados en la familia de la FUSION, son generadores de objetos -mentales. Ellos, los objetos mentales son, en esos casos, los portadores de la NO-REALIDAD en cualquiera de sus modos de manifestación.

Los ejes que a continuación vaⁿ a revisarse ⁿ podrán de manifestarse, a través de ciertos objetos mentales, la NO-REALIDAD sita, en ellos mismos, pero preferentemente en las relaciones que los unen y enlazan. Cada una de las dos familias de ejes que a continuación se verán afectados principalmente a un tipo de relaciones: por un lado, las prácticas, las sociales; por otro las teóricas, cognitivas o intelectuales.

A menudo ambos ejes actúan simultáneamente. Pero, mientras el uno contesta, negativamente, a la pregunta, ¿es así?, el otro -lo hace a la pregunta ¿podría ser así?.

ATAQUES A LA NORMA

=====

Consiste en lo siguiente:

Como su nombre indica, es una disposición, intención adversa a lo normativo tomado esto en el sentido más amplio, a lo usual, a lo diario, aunque, quizá por contradicción, este eje se manifieste precisamente en objetos, comportamientos, etc., que de por sí nada tendrían de extraordinario.

Su significado último es: estrafalariez; que, aplicada a la manera de vestir, a la manera de actuar (manera de conducir, etc.) de los personajes, se puede, o bien articular en ESNO-BISMO en cuyo caso hay conexión con la tendencia al individualismo- (individualismo extremo, esto es superlativo), o bien marca una conexión con el otro eje próximo, con el eje ATAQUES A LA LOGICA del cual se establece en articulación.

La articulación más fácilmente aprehensible del eje ATAQUES A LA NORMA es la llamada ATAQUES A LA NORMA SOCIAL. Se entiende por ello la disconformidad con respecto a ciertas normas, usos, costumbres normalmente aceptados por la sociedad. Y dentro de este eje -nueva articulación-, el ESNOBISMO es el eje menor más llamativo.

El ESNOBISMO queda corporeizado principalmente en las vestimentas de los personajes, pero no sólo en ello sino en gran parte de los objetos cercanos; es decir, en los objetos diariamente próximos a los personajes, sobre todo en los próximos a Adelphin. También en algunos gestos.

A causa de la actuación de este eje ATAQUES A LA NORMA, y de su articulación, ESNOBISMO, el texto ofrece:

p. 6, 8, 18: unos zapatos amarillos que completan la vestimenta del Conde, cuando éste decide vestirse precisamente - de etiqueta (V.p. 6-7 del P.T.) (Esnobismo).

p. 8: la "casquette" -en absoluto chistera ni cuando menos- sombrero-, sino gorrilla. La gorrilla es el otro complemento, el superior, al traje de frac Gris, con pintas malvas. (Esnobismo). (V.p. 7-8 P.T.)

p. 17: el coche, que es "légère voiture électrique". (V.p. 19-20 del P.T.). (Esnobismo).

p. 47-8: Nueva vestimenta del Conde (.p. 53 del P.T.).

p. 52: Teléfono juguetero, "fleurdelisé", con cordón de seda roja (V.p. 63 del P.T.) (Esnobismo).

p. 53: Los componentes de la "troupe" -hablando de la dinastía del Mayor, son mercenarios. Ahora bien, en discordancia con la normalidad, todos ellos pertenecen a una élite social: el uno es un Barón, si bien en este caso la discordancia está atenuada por la situación en la que se encuentra: "un Barón en banqueroute"; otro es un "ancien chevalier de la Jarretière" y el tercero un "reître" (caballero) suizo.- Aquí, sin embargo y parece que como para compensar la discordancia es doble pues los "reitres" "son" "caballeros alemanes", y no suizos. (V.p. 66 P.T.)

p. 55: Las tarjetas de visita que usa el Mayor (Jacques -- Loustalo), con el nombre cambiado, con el nombre más vulgar -y aquí está la disconformidad-, de Dupont. (V. p. 81 P.T.)

p. 59: De nuevo el atuendo, en este caso del Mayor. (V.p. 76 del P.T.).

p. 64: Mille Serre-Feuille, que posee excelentes diplomas... por sus servicios domésticos en diferentes casas (V.p. 86 del P.T.).

p. 73: La residencia particular del Mayor y Antioche. De nuevo el eje ESNOBISMO (V.p. 98-100 del P.T.).

Si en epígrafes anteriores ("Fusión de objetos lingüísticos, Confusión voluntaria de significantes y Neologismos) se ha -- tratado de ver la actuación de la Forma, del estilo de Vian, sobre la parte más visible de l material lingüístico disponible, sobre -- los significantes, re-formándolos, ahora los significantes quedan -- intactos, pero el ATAQUE es por ello más profundo, y se hace con -- creto a través de tres caminos, que convergen finalmente pues to -- dos son en última instancia modos de ATAQUE a las NORMAS lingüísti cas.

Un modo de ataque está formado por la presencia de INCOMPA TIBILIDADES SEMICAS (subije que recuerda la FUSION DE CONTRARIOS).

Así, en la página 53: se habla de ciertos "mercenaires ré -- voltés", a propósito de la genealogía del Major. La pala -- bra mercenarios comporta "obediencia" pues luchan por dine -- ro y no por ideas propias. De manera que "obediencia" y -- "revuelta" parecen ser, fuera del texto, incompatibles.

(V.p.65-6 del P.T.).

p. 58: misma incompatibilidad igual aceptación de la incom -- patibilidad, si se acepta como respuesta la palabra "bon" -- expectorada por el Major (p. 73).P.T.

p. 102: se habla de cierto "jaconas incombustible" (?). -- (V.p. 158 del P.T.).

p. 132 y 155: Sendos desajustes con respecto a la función -- significativa que tiene como punto de partida el color co -- jo, que en un lado es compatible con la clandestinidad (ob -- jeto: barca, V.p.218P.T.) y en el otro (bahut empire peint -- en roge vif" V. p.243) y en otro con el citado estilo Im -- perio. Estos dos últimos casos son muy apropiados para con -- vertirse en ejemplos de cómo aparece la re-forma de una -- primera parte destructora o negativa, de rechazo de lo -- usual, inmediatamente seguida de una aceptación de lo nue -- vo, de lo individual.

En este caso es precisamente el posible significado esnob del color rojo (en barcas de placer, en el mobiliario) el que es substituido por el significado "violencia" que en ambos casos procede del contexto pues la barca será barca de Combate y el bahut se erige en medio de la más terrible pelea de todo el relato, de la pelea familiar.

Recuérdese al respecto también la indudable conexión de este color a este eje en el personaje Isaac Laquedem, el antiquè-re.

Pero las incompatibilidades sémicas no pueden ser aceptadas. Entonces, o hay sustitución, como acaba de verse, -remitiendo a algún eje conocido-, o ellas remiten a otra articulación del eje ATAQUES A LA NORMA LINGUISTICA, que es la denuncia y rechazo de la ARBITRARIEDAD DEL SIGNO. ¿Cómo tiene ésto lugar?.

El jaconas no es incombustible, "bon" no es una respuesta clave. Del mismo modo que las capas no son de "herminette o de "besaigüe" (p. 7 y p. 8-10 del P.T.), que el "béri-béri" no es -- una planta (p. 15-6 y p. 23 y ss del P.T.), que las armónicas no son cromáticas (p. 27) (y p. 27 del P.T.), o que los mecheros no son de oro "contrapunteado" (p. 36) (y p. 41 del P.T.).

En primer lugar los llamativos errores claman en favor de una razón que los sustente, que apoye y fundamente el cambio, la aparente equivocación. Fundamento que se establece en motivación. Al margen pues, de los ejes a los que cada expresión remita, es patente la necesidad de la búsqueda del significante motivado lo cual es manifiesto ATAQUE A LA NORMA de la ARBITRARIEDAD.

Y si existe la tentación por parte del lector de iniciar un proceso de abstracción como el propio a la aceptación de cualquier metáfora, éste es inmediatamente truncado por el peso concretizador del contexto de manera que no hay escape, se está ante objetos mentales impensables mientras se siga al texto con rigor. La función de los significantes, pues, no es la de denotar -

tal o cual objeto mental, sino la de significar. Y significan la - presencia de los propios ejes. Motivación más cualquier otro, lo - que implica la no-pertinencia del relato episódico, que sería el - sostenido por los objetos mentales, que se revelan impensables.

No parece necesario insistir sobre la razón última -psicológica quizá- de la presencia de este eje: Búsqueda, necesidad, nostalgia de lógica, cualidad ausente en la denominación usual.

Y del mismo modo que otros ejes se han realizado no sólo en la naturaleza de los objetos presentados sino también en su funcionamiento, ejemplos hay también en este caso, como es el teléfono - de Adelphin, objeto cercano al personaje, aparato que "Se balançait" al extremo de su cordón de seda roja. (p.52)(pp 63R.D), flash este cuyo principal cometido es atacar de nuevo la norma lingüística, la falta o error lógico en el empleo usual de un reflexivo para objetos inanimados. Falta de propiedad puesta de manifiesto mediante la deslexicalización de lo que finalmente no es sino metáfora lexicalizada.

Y el teléfono en cuestión resulta que sí se balancea, ociosa, lúdicamente. El uso gramatical convierte en sujeto activo. -- Vian acepta el reto y lo hace poco menos que ser viviente. Amplía agrava la falta de lógica usual, quizá simplemente para denunciarla.

Y aquello que se afirma del teléfono "qui se balançait", se afirma igualmente de la "Atmosphère tendue à se rompre", en lo que respecta de deslexicalización como medio de actuación del eje MOTIVACION, o lo que es lo mismo ATAQUE A LA NORMA LINGÜISTICA (ARBITRARIEDAD DEL SIGNO).

Y aquello que se afirma de ambos casos, aquel agravamiento - en la falta de lógica, -aquella nostalgia por ella- con caricatura quizá de las situaciones en que ella falta-, todo ello no es sino - corroborado por el ejemplo más explícito al respecto: por los "mou`

vements que d'aucuns nomment sismiques parce qu'on les enregistre
 das des sismographes" (p. 60) (y p. 81 del P.T.).

Otro aspecto del eje ATAQUES A LA NORMA LINGUISTICA tiene-
 como diana primera no ya la motivación concreta del significante-
 tomado como un todo, esto es, aislado, sino al propio uso del lé-
 xico empleado. Por ejemplo, la elección de la unidad de distancia
 "milles", en un lugar de usar normalmente el kilómetro -a no ser-
 que se trate de un recorrido marítimo... (p. 79) (y p. 110 P.T.) del-
 P.T.), o de una reminiscencia del exotismo. (En ambos casos, -que
 lo son-, a ellos se llega a través del eje en estudio que prepara
 el camino de la ambigüedad del viaje por un lado, a la no-reali-
 dad, eje del cual EXOTISMO es eje menor, por otro).

Y el ATAQUE al LEXICO no sólo tiene lugar en su uso -más o
 menos a-normal-, sino que llega a dirigirse a la propia ordenación
 y sistema del léxico, a las fronteras por él establecidas.

Así por ejemplo, cuando se ataca la distinción establecida
 por la lengua entre "voler" y "saisir" (como si la persona que lle-
 vase a cabo la acción la modificase en sí misma).

Es claro que el ataque a la lengua en este caso es previo-
 -eje menor- al ataque más general, que aquí viene siendo conside-
 rado como ATAQUE A LA NORMA SOCIAL.

Y por último, otra manifestación del eje ATAQUE A LA NORMA
 LINGUISTICA es aquella que combina las dos posturas anteriores de
 manera que da lugar a un significante -a-normal, producto a su --
 vez de la aplicación sistemática -cuando la lengua hace excepción
 de cierta norma en la formación de compuestos. La aplicación, --
 pues, lógica, da nacimiento a un significante inesperado, a-nor -
 mal.

Este caso, pues ha de ser considerado bajo el doble aspec-
 to conjunto de "ataques al léxico existente y ataque al princí-
 pio de arbitrariedad".

Se trata del significante "gratte-pieds" (p. 110) (y 185 --
 del P.T.) en lugar de "paillasson".

ATAQUES A LA LOGICA

=====

Si hace un momento se ha visto la actuación del eje mayor - ATAQUES A LA NORMA en su eje menor ATAQUES AL SISTEMA LEXICO -los- significantes empleados mostraban cierto desajuste con respecto al uso cotidiano-, también es cierto que ha quedado esbozada la razón de su presencia. Y ésta no es otra en definitiva (en dos casos de los tres) que el eje en estudio ATAQUES A LA LOGICA.

Por otra parte, si en el ^opartado anterior la diana en cuestión era exclusivamente el objeto "lengua" en su subdivisión: léxico, ahora no será el sistema de conocimientos acerca de la lengua- el único afectado. Lo será él en otro de sus apartados, y lo serán otros sistemas de conocimientos, otras ciencias.

Por otra parte, no sólo serán otras las ciencias afectadas- también, sino incluso los principios que las mantienen.

Las ciencias "afectadas" son: Gramática, Geografía, e Historia.

Las últimas y verdaderas dianas: el pº de causalidad, el pº de finalidad (funcionam^{iento}, intenc.^{ionalidad}), el pº de Identidad.

De manera que, en lo que respecta al sistema semántico, -- existe un eje mayor: ATAQUES A LA LOGICA, del que parteⁿ diferentes ejes menores, o lo que es lo mismo, articulado en:

1. ATAQUES A LA NORMA, apartado precedentemente estudiado - y que constaba de dos orientaciones fundamentales: Ataques a la -- norma social y a la norma lingüística.

2. Ataques a los sistemas de conocimiento (eje IGNORANCIA - CONOCIMIENTO).

3. Ataque a los principios que rigen dichos sistemas (eje - FINALIDAD-CAUSALIDAD) (eje REALIDAD-APARIENCIAS) (ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA).

4. Ataque a los sistemas de valores usuales.

Así es como el texto ofrece:

p. 5-6 y p. 53 (V.p.4-5 y 65 del P.T.): más allá de la deformación de los significantes "Barbarie" y "Saint-Martin-de-Saig-nant" un "ataque" contra la Geografía.

Contra el sistema gramatical, cuando en la página 50 (V.p.57 del P.T.) se afirma que "on m'a volé" es un subjuntivo y cuando además este supuesto subjuntivo sirve para afirmar no sólo un hecho real, sino indudable.

Contra el sistema de conocimientos llamado Historia.

Esto a través del "fallo cronológico" referente a Platón - (p. 7) y sobre todo en la aceptación de la Leyenda, (colección de conocimientos de hechos pasados -que no sistema-, hechos marcada -mente inverosímiles). En este caso el ataque es indirecto, pero -- palpable. Tiene lugar en la página 53: Relato de los antecedentes del Mayor.

IGNORANCIA-CONOCIMIENTO

=====

Es de suma importancia constatar que este eje es probable - mente el que ofrece mayor número de articulaciones realizadas en el texto. Y lo es porque ello indica la mayor vulnerabilidad del escrito, o, para atenernos al estudio del propio texto, la primacía de este eje. Primacía que no ha de olvidarse sobre todo a la hora de la interpretación de la obra en su conjunto. Primacía que tampoco ha de olvidarse a la hora de hablar de sentido de la obra.

Por otra parte, y ello no hace sino corroborar lo anteriormente dicho, es este eje el que ofrece mayor dosis de "tensión" -- puesto que ofrece sus dos polos simultáneamente, lo cual implica -- que el narrador no se ha decidido por uno a favor del otro.

Así es como el texto ofrece también el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, pero articulado en ejes menores:

Eje CAUSALIDAD-FINALIDAD, a su vez articulado en FUNCIONAMIENTO, FUNCIONALIDAD e INTENCIONALIDAD según se trate de objetos o de personajes-objeto.

Este eje muestra su actividad en:

p. 8 (V.p. 7 y ss. del P.T.): la capa de Adelphin y sus elementos constitutivos. (Finalidad).

p. 25: conducta de los personajes y supuesta conducta del mayordomo (V.p. 23 del P.T.). (Finalidad, causalidad).

p. 29: la orquesta de casa de Pyssenlied (V.p. 29 del P.T.) (Funcionamiento, finalidad).

p. 31: el botín con que se hacen Sérafinio y el Conde, en casa de la Pyssenlied (V.p. 32-3 del P.T.). La conducta de los dos personajes es producto del ^{trastorno} ~~trastorno~~ ^{trastorno} Causal-Final, a la vez, que dan fé del ^{trastorno} ~~trastorno~~ ^{trastorno} de Funcionamiento en -- cuanto que son personajes-objeto.

p. 36: mechero de oro "contrapunteado", su Funcionamiento -- está en el texto dotado de intencionalidad. (V.p. 42-3 P.T.).

- p. 40: puerta desatendida por el personaje como medio de acceso, conducta de ello derivada (V.p. 45 del P.T.) (Causalidad-Finalidad).
- p. 45: Conducta-gesto del personaje: manera de tomar el au-tobús, apretando las rodillas (V.p. 54 del P.T.) (Causalidad-finalidad).
- p. 48: el aceite de colza, que en el texto "sirve para mo - jar el tabaco que fuma Adelphin (V.p. 54 del P.T.) (Fun-cionalidad).
- p. 52: Teléfono "fleurdelisé": ligero desplazamiento de la-funcionalidad hacia el esnobismo (V.p. 63 del P.T.).
- p. 53: Las bacías de barbero, que sirven de (FUNCIONAN como) sombreros. (V.p. 66 del P.T.).
- p. 54: el rabo de buey, que en el texto FUNCIONA-anormalmen-te-, como arma. (V.p. 66 del P.T.).
- p. 54: Evolución fonética del apellido del Major (V.p. 67 del P.T.) (Causalidad).
- p. 59-60: acción de la patrulla, que se esconde en los mue-bles de la casa (V.p. 78 y ss del P.T.) Funcionamiento anor - mal, intención (finalidad), no evidente.
- p. 78-9: Funcionamiento, causalidad-finalidad del revólver-al que Antioche vacía de balas. (V.p. 108-9 del P.T.).
- p. 80: Para qué sirve, cómo funciona, un anticuario daltóni-co?. (V.p. 115 y ss del P.T.).
- p. 93: Finalidad del viaje de la patrulla París-Biarritz. - Según la lectura episódica, este viaje se realiza para ha - cerles caer en el sótano de una de las casas propiedad del Major. Esta es su finalidad, éste es el punto de destino de la patrulla que busca a los ladrones del Barbarín. Y éste - es sin duda el punto de destino puesto que al llegar, el -- primer botón que presionan no es el bueno, sino el segundo-aquel que tiene por efecto la inminente caída (V.p. 142-3 del P.T.).

p. 93-4: La "finalidad" del viaje tiene como corolario la -
"finalidad del mecanismo" que el botón pone en marcha. (V.p.
142-3 del P.T.).

p. 98: Las palabras del viejecillo, su presencia, su propia
aparición (V.p. 149-50 del P.T.). Causal-Final.

p. 98: las leyes del propio relato (V.p. 151-2 del P.T.) Cau
sal-Final.

p. 101: alusión al mystériux curateur, que funciona como vál
vula de escape, pero no responde a las interrogaciones. --
(V.p. 154 del P.T.).

p. 104: Entrevista de Jef Dubois y el Baron. ¿Para comprar-
o para vender? (V.p. 161 y ss del P.T.). Finalidad-Causa-
lidad.

p. 120: Conducta-gesto de Totor, tirando los rubies por la-
ventana (Causal-Final). (V.p. 197-8 del P.T.).

p. 123-4: botón que presiona ^Baisavión en su despacho. Fun-
ciona como timbre, y a la vez como panadizo. La presión so-
bre él produce dos efectos dispares. (V.P. 207-8 P.T.)

p. 134-5: Innecesariedad (¿Finalidad?) del timbre en el in-
terior del avión, pulsado por el Barón para llamar a un "co
piloto" (V.p. 221 del P.T.).

p. 135: avión de caza que "funciona" como un zapalín. (V.p.
222-3 del P.T.).

p. 136-7: gesto del Baron (¿por qué?, ¿para qué?) tira la be
bida al aire en señal de alegría. (V.p. 225 del P.T.).

p. 142: los escalones de palétuvier verni, en disonancia --
con el propio texto, con la situación episódica-referencial
(en medio de la jungla ¿peldaños barnizados?)(V.P. 232 P.T.)

p. 143: gesto de tirar al aire, en este caso la lámpara que
alumbraba al Baron en su recorrido subterráneo en Maliopi o -
Malikopi. (V.p. 233 del P.T.).

p. 144: Con ocasión de la cura de una herida, a-normalidad-

en cuanto a cierta sustancia, en cuanto a la funcionalidad de cierta sustancia, hecha por cierto también a medida en cuanto a la propia naturaleza. (V. p. 233 P.T.)

p. 103-145: Tanto en los detalles que se ha visto como en el propósito general de las andanzas del Baron; falta de finalidad, o finalidad suspendida. El texto es así: -J'approche... murmure-t-il, car un septième sens l'avertissait de la proximité du but". Y el lector no puede por menos de interrogarse Quel but?". (V. P. 234 P.T.)

p. 158: diálogo de los personajes que indica la no injerencia de la lógica en sus propias acciones. (V.p.247²⁵del PT).

p. 161: comportamiento en los compradores de la barca. (V. p. 250 del P.T.).

p. 162: Funcionalidad de la hélice de bronce. (V.p.251PT).

p. 173: funcionamiento de los personajes-objeto (tres kilómetros a tientas) (V.p. 268 del P.T.).

C. XXXVIII "A la recherche du Baron perdu": conducta razonadora de los personajes (V.p.243-4del P.T.).

p. 188-9: gesto del Major y de Antioche que da razón de -- ser a las anteriores apariciones del eje. Gesto ya la hora de la recapitulación- igual de ilógico que los anteriores- que obliga, precisamente por su falta de Causal-Finalidad, a revisar todo el relato, y no precisamente en su nivel -- episódico, pues, como se ve, en este nivel no hay coherencia. Gesto final, con el cual se acaba el relato. Si tras -- innumerables peripecias por fin se ha encontrado el barbarin, ¿a qué tirarlo?... (V.P. 284 P.T.)

A estos casos en los que falla la normal relación causal-final hay que añadir aquellos, los anteriormente citados como conformando el eje ATAQUES A LA NORMA LINGÜISTICA (ARBITRARIEDAD DEL SIGNO).

Ya que no hacen sino denunciar tal falta de lógica en la realidad, en la realidad común, externa al texto.

Otro eje menor del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO es el llamado REALIDAD-APARIENCIAS, que a su vez se articula en otro sub-eje, el llamado ATAQUE A LA LOGICA ESTILISTICA.

Objetos causados por la actuación del eje REALIDAD-APARIENCIAS, son los siguientes:

p. 8: la capa del Conde, que está "doublée extérieurement - d'un banal drap noir..." (V.p. del P.T.).

¿Qué es el eje REALIDAD -APARIENCIAS? Es otro movimiento - intelectual. Es la puesta en duda del aspecto tangible, visible, - abordable, de las cosas. El texto da fe de él mediante precisamente la puesta en duda de los propios objetos mentales por él creados en el lector. La puesta en duda se suele resolver aceptando la paradoja, la aparente contradicción del "no es lo que parece", esto es, dando carta de realidad a lo escondido, a lo oculto, frente a lo externo, de manera que la IGNORANCIA corresponde a lo externo - mientras que el CONOCIMIENTO corresponde a lo escondido.

Son objetos causados por la presencia de este eje:

p. 8: la capa del Conde, que está "doublée extérieurement - d'un banal drap noir" (V.p. 8 del P.T.).

p. 73-4: el chalet que habitan Antioche y el Major, del cual el narrador comenta a la vez que da la definición del eje:- "Rien d'anormal en apparence dans cette pièce (non plus que dans les autres). Mais, en réalité c'était la salle à manger. Ainsi, de haut en bas le bâtiment était entièrement -- truqué" (V.p. 104 del P.T.).

p. 74: la puerta de acceso al garage, que existe, pero está escondida, "dissimulée" (V.p. 102 del P.T.).

p. 84: La Cadillac, en la que el freno es el acelerador y - el acelerador es el freno, el coche en el que el intermitente es emisor de morse (V.p. 123-4 del P.T.).

p. 85: el tiempo, atmosférico, cuya apariencia es ordinaria y cuya realidad es otra, sólo conocida por un personaje (V.p. 124-5 del P.T.).

p. 100: existencia de la previsión de un remedio (Conocimiento) para la situación de incendio, bajo apariencias - de imprevisión. En este caso el eje REALIDAD-APARIENCIAS se centra precisamente sobre el propio "objeto". Conocimiento encarnado en "previsión" (V.p. 156 del P.T.).

p. 102: los trozos de madera -inquietantes a la hora del incendio-, no son más que "yeso pintado" (V.p. 156 del P.T.).

p. 118: preámbulo a la descripción de Totor (Zurcido prácticamente invisible) (V.p. 194 del P.T.).

p. 164: la barca "deformada" en tienda de camping. (V.p. 252 del P.T.).

p. 178: la puerta subterránea, enorme. El eje Realidad - Apariencias se centra sobre su funcionamiento. (V.p. 276-7 del P.T.).

Por último, el gesto final de Antioche y del Major no viene a indicar sino que el relato entero está enmarcado bajo el signo de este eje, ya que el Barbarin no es "a fin de cuentas" el objeto tan largamente perseguido, o más exactamente, es el aspecto- "apariciencia", que pide como contrapeso -eso es lo habitual en las otras ocasiones- el polo "realidad", oculto.

Una articulación del eje REALIDAD-APARIENCIAS es el llamado TRUEQUE DE VALORES. En realidad es el mismo principio, el mismo eje, pero aplicado sistemáticamente al mundo de la valoración- Esto es, a los objetos culturales.

La sustitución o trueque de los valores normalmente positivos por sus opuestos tiene por ejemplo lugar:

en la p. 13-4: la descripción o retrato de Adelphin: El - trueque se centra sobre lo bonito y lo feo, invirtiendo los signos positivo negativo que les preceden. (V.P. 13-14 P.T.)

En la p. 61: a propósito de Mlle, Serre-Feuille la sustitución invierte los valores de agilidad mental y estupidez, diana ésta que subsiste a lo largo del relato, adosada a los personajes -- centrales, a los móviles de sus acciones, y por ello, a la finalidad del propio relato. (V. P. 83-4 P.T.)

Son objetos generados por el sub-eje ATAQUES A LA LOGICA ESTILISTICA, o ATAQUES APARENTES, son por ejemplo:

- p. 6: el revés de seda mate, que brilla.... (V.P. 5-6 P.T.)
- p. 36: el bidón de gasolina (V.p. 43 del P.T.).
- p. 48: el garrafón de whisky (V.p. 54 del P.T.).
- p. 75: situación de Dunoeud (V.p. 104 del P.T.).
- p. 171: descripción del paisaje marino (V.p. 264 del P.T.).
- p. 176: cabellera "qui tenait toujours à son crâne". (V.p. 271 del P.T.).

Estos ATAQUES APARENTES lo son generalmente a la ^{RM}NOMIA, que no queda realmente atacada aunque en principio así lo parezca -- y -- por lo tanto, estilísticamente algo sí lo sea en realidad, aunque -- no desde el punto de vista lógico. Y algo tienen que ver en la relación con el lector con la llamada por Boussoñ técnica del engaño --desengaño.

Eje relacionado con la lógica es el llamado PUNTILLOSISMO, -- otras veces denominado EXACTITUD. Está orientado hacia --o es eje -- menor de-- el eje ATAQUES A LA LOGICA aunque su modo de actuación -- es el opuesto a los ya conocidos. Esto es, el narrador por ejemplo no sostiene un hecho, un objeto, una situación anti-lógica, sino -- todo lo contrario, hace que ello sea acompañado de un "apósito cui dedosamente lógico, impecable, pero eso sí, allí donde no es en absoluto necesario.

Paralelo a este eje, otro eje menor: TECNICISMO que funciona con respecto a ~~la~~REALIDAD como el anterior con respecto a la --

LOGICA: en un relato decididamente anti-realista el narrador hace incidencia, y más de una vez, con consideraciones en las que no se busca la fidelidad a la realidad común, sino la exactitud científica.

En ambos casos, y en esto principalmente se advierte el paralelismo, los ejes en cuestión actúan como ejes menores de esa superlatividad llevada tan al extremo que queda conectada con la no-realidad.

De manera que el PUNTILLOSISMO es finalmente una aplicación exagerada y no pertinente de las propias leyes normales lógicas. Lo que no hace sino deformar la propia LOGICA; y el TECNICISMO es finalmente sino una aplicación exagerada y no pertinente de ciertas "leyes científicas", lo que no hace sino deformar la propia realidad.

En ambos casos, el paralelismo continúa, los ejes en cuestión no demuestran sino la voluntad de transgresión con respecto a los ejes mayores respectivos. Esto se demuestra a través del narrador, la voluntad de confección de un relato decidida y conscientemente anti-realista -se demuestra que se poseen conocimientos profundos de la realidad tangible a la vez que se demuestra la inadecuación o no pertinencia de los mismos-, Y se demuestra, a través del narrador, la voluntad de confección de un relato decidida y conscientemente anti-lógico -se demuestra que se saben hacer silogismos, que se sabe pensar correctamente, pero que dicha actividad mental no hace al caso.

Por cuanto que ambos ejes demuestran la presencia de esa voluntad rectora del propio texto, y que a él revierte, ambos son exponentes de la actividad metalingüística.

Ejemplos típicos de PUNTILLOSISMO son:

p. 30-31: cierta puerta en casa de la Pyssenlied,

"une porte d'apparence anodine sous laquelle un rai de lumière ne filtrait pas, indiquant avec une bonne approximation que la pièce correspondante était vide". (Vp. 34-2 del P.T.)

p. 54: hablando del antepasado del Major:

"Il les poursuivit (a los mercenarios), et -- comme ils refluait en désordre, les précipita dans la rivière un à un --sauf les cadavres-- jusqu'à ce que tous y fussent passés". (v.p. 66 P.T.)

p. 60: la larga puntualización a la frase "il ne bougea -- pas plus qu'un souche" y que comienza:

"Il s'agit d'une souche raisonnablement -- éloignée de ces régions d'Amérique du Sud où se produisent fréquemment des mouvements de-- souches consécutifs à des secousses, que -- d'aucuns nomment sismiques..." (Vp. 79-80 del P.T.).

Y por supuesto, todo el capítulo XIX, Antioche descripción-retrospectiva de este personaje, no es sino la actuación prolongada de este eje. (V.p. 91 y ss del P.T.).

En cuanto al TECNICISMO, son ejemplos de la actuación:

p. 74: la descripción de la casa del Major y Antioche, de -- la casa y del garage, donde se habla de "arbres à cames" y de "planos inclinados" (186). (V. P. 102-3 P.T.)

p. 75: en el gesto de la conducción "il décrivit une gracieuse courbe de troisième degré..." (V. P. 104-5 P.T.)

p. 167-8: la puesta en marcha de la barca que transporta al Major y a Antioche cuando van a la recherche du Baron perdu. (269). (V. P. 260-1 P.T.)

Y si el eje REALIDAD-APARIENCIAS, sub-eje del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO tal y como ha venido actuando en las ocasiones descritas indica la posesión de la clave, del CONOCIMIENTO, por parte-

del narrador o por alguno de los personajes, dando así lugar a la instalación de la CERTEZA, -certeza contra la evidencia-, otras - ocasiones, sin embargo demuestran la existencia del equilibrio in diferente, o la tensión extrema entre los dos polos, e instalan - en el lector la DUDA. Y otra^s, finalmente, son muestra evidente de la actuación del polo opuesto e instalan la IGNORANCIA.

Este eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, si bien igual de activo-~~q~~ que los anteriores, genera sin embargo menos "objetos tangibles". Esto es, con facilidad se centra más sobre la situación que el - propio relato presenta, sobre el conocimiento -más o menos comple to- que de ella tengan los personajes, el narrador y el lector. ! Hay sin embargo algunos "objetos" generados por él, y uno de ellos precisamente el central, el objeto por excelencia en torno al -- cual gira el relato; Ésto es: el BARBARIN.

Son objetos o situaciones generados por este eje: p. 33-37 correspondientes a los capítulos "L'explication" y "dans le noir" Ambos capítulos son principalmente el resultados de la acción de este eje, aplicado al propio relato. Se trata de la alternancia en tre la posesión o falta de conocimiento por parte de los persona- jes que tiene como vehículo de expresión el objeto "luz". Hecho - que se repite cuatro capítulos más tarde en la p. 48-49.

Así como el eje ya visto ATAQUE A LA LOGICA, no sólo da co nocimiento a objetos o a situaciones capaces de ser aislados sino que también muchas veces se centra sobre el relato tomado éste en su conjunto, este eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO también se deja ver sobrepasando las fronteras concretas de los objetos presentados - en el texto -mediante descripción o narración-, y apuntando desde el interior del propio relato, hacia sí mismo, hacia su aspecto - más visible, hacia el episodio, poniéndolo así en duda.

Por eso exclaman los personajes: p. 37:

- "... Où sommes-nous?

- Bien malin qui le dira (...) Mou, j'estime que nous som-

mes dans le pétrin. Mais c'est un point de vue que je ne te force point d'adopter..." (V.p. 40 del P.T.).

p. 48-49: El eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO genera de nuevo - no sólo la ausencia o presencia del objeto "luz" sino también la del objeto "barbarin". (V.P. 56 P.T.)

Otros casos de actuación de este eje:

p. 41: Adelphin "démasque" en la chimenea de la Pyssenlied una "ouverture", un camino, una vía. En este caso el eje - IGNORANCIA-CONOCIMIENTO actúa bajo el gesto de Adelphin: - gesto de husmear homologable a deseo de saber, de buscar - un camino a través de la chimenea, camino en principio -- oculto, tapado, enmascarado por la "plaque de fonte", -- "fleurdelisée", como el teléfono de su casa. (V.p. 45 del P.T.).

p. 51: a través del objeto Barbarin se instala este eje en su aspecto DUDA. Esto orientado hacia el lector que ignora la naturaleza del citado objeto a la vez que se le presenta como un acertijo ¿qué cosa es que está y no está?..... Los personajes sin embargo sí parecen saber de qué se trata (V.p. 61-2 del P.T.).

p. 58: La exclamación "Bon" por parte del Major supone en él la presencia de un CONOCIMIENTO de la situación ausente en el resto de los personajes, y por supuesto, en el -- lector. (V.p. 73-4 del P.T.).

p. 59: el eje en cuestión se establece a través de la alternancia, de la duda, del no saber ^{para} ~~para~~ parte del lector- si en la descripción del vestuario del Major- se trata de originalidad o de suciedad. (V.p. 76-7 del P.T.).

p. 65: de nuevo el objeto "barbarin". De nuevo sin definir (IGNORANCIA por parte del lector), de nuevo conectado con-

la luz, símbolo de CONOCIMIENTO por parte del personaje de turno (V.p. 88 del P.T.).

p. 80: de nuevo el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO generando - tanto la entrevista como sus partes. Se trata de la escena en torno a Isaac Laquedem, al Barbarin, al conocimiento de este objeto tenga el anticuario, de su "ver rojo" Esto es, de su daltonismo (V. p. 115-6 del P.T.).

p. 88: Posibilidad de CONOCIMIENTO sin necesidad de lengua je al respecto. De nuevo el laconismo funcionando a mane- ra de iceberg "c'est tout" con respecto a cierto CONOCI - MIENTO extenso y callado. (V. p. 128 del P.T.).

p. 94: acción de ver, objeto luminoso, generado por el CO- NOCIMIENTO (V. p. 147 del P.T.).

p. 98: objeto "bougre d'âne", generado por el polo IGNORAN - CIA. (V. P. 154 P.T.)

p. 98: la organización del propio relato presenta la tensión entre la IGNORANCIA y el CONOCIMIENTO privado. (V. p. 152 y ss del P.T.).

p. 100: unos personajes sostienen uno de los polos, IGNO - RANCIA, frente al Mayor, que él sí sabe. (V.p. 154 del P.T.)

p. 100: de nuevo el laconismo, síntoma de CONOCIMIE~~N~~TO. - (V. p. 155 del P.T.).

p. 121-2: diálogo entre el Baron y el Cénobite: el narra - dor da por supuesto cierto CONOCIMIENTO en el lecto~~r~~, alu - de a cierto Plan, del cual en realidad éste nada sabe ni - conoce, por lo cual sólo se percibe que precisamente algo - importante se escapa. (V. p. 160 del P.T.).

p. 129-30: la actuación del Baron presenta la actualiza - ción de otra faceta -articulación- del eje IGNORANCIA-CONO - CIMIENTO: se trata de la ASTUCIA, derivada a su vez de -- otro de los grandes núcleos de actividad ya conocidos, de-

444

la energía -en este caso físico-mental. (V.p.216 del P.T.)
p. 173: de nuevo, y finalmente, el CONOCIMIENTO relacionado
con cierto objeto luminoso, el conocimiento por parte del -
personaje en cuestión del lugar en el que se encuentra.
(V. p. 268 del P.T.).

RESUMEN DEL SISTEMA SEMANTICO DE TROUBLE
 =====

"Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques".

J. Rousset. "Forme et Sig Introduc --
 tion" "Pour une lecture des Formes". p. XIV.

En conclusión: El sistema semántico de Trouble está organizado en torno a tres líneas (recuérdese las líneas de visión), en torno a tres líneas fundamentales.

Una de ellas es la del EXCESO, en torno a la cual giran -- principalmente SUPERLATIVIDAD, SEXUALIDAD y VIOLENCIA --a caballo -- entre la lectura episódica y la semántico-estilística.

Otras dos, pertenecientes sólo al segundo modo de lectura -- son: RECHAZO de la realidad comunmente aceptada (ATAQUES A LA NORMA; ATAQUES A LA LOGICA, etc), y ACEPTACION de la NO-REALIDAD (FUSION DE CONTRARIOS, FUSION DE OBJETOS, FUSION DE REINOS, etc).

Cada una de estas líneas presenta --como se ha visto en el -- capítulo anterior--, numerosas ramificaciones. Y, lo que importa -- subrayar al respecto es que precisamente a través de ellas se establecen las conexiones entre unas líneas y las otras al resultar -- que varias ramificaciones lo son a la vez de un eje mayor y de -- otro.

Y es precisamente en estas conexiones donde queda plasmado --de manera palpable y con toda evidencia intelectual-- el dinamismo en un principio sólo intuido.

Así por ejemplo, el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO presenta un eje menor DUDA (en la presentación de ciertos objetos cuya naturaleza no está clara, ¿es coche, es caballo?, ¿qué es en realidad?,) eje que simultáneamente pertenece al eje mayor NO-REALIDAD en su apartado FUSION DE OBJETOS.

Así por ejemplo, si el eje NO-REALIDAD se revela en algún caso (por ej. p. 31) como articulación o eje menor del eje mayor-CONOCIMIENTO, la situación contraria también se realiza en el texto (p. 65) según la cual el eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO está en relación hiponímica con el eje NO-REALIDAD. Así por ejemplo, no se puede decir que el eje ATAQUES A LA LOGICA exista exclusivamente en función de la NO-REALIDAD, y como vía de acceso a ella, -Esté - en relación hiponímica-. Esto ocurre un cierto número de veces, -elevado, por cierto. Pero ello no impide que como contrapartida o acción recíproca la NO-REALIDAD conformadora del relato sirva precisamente para dar paso o expresión a esta intención principal o eje supremo que es ATAQUES A LA LOGICA.

Y no es momento de hacer un nuevo recuento, sino de constatar los hechos. De constatar la comunicación, la permeabilidad o interacción de unos ejes con otros.

Y otro hecho imposible de omitir es el siguiente:

Los tres grandes ejes con sus numerosas articulaciones están regidos, la mayor parte del relato por el signo euforia, lo cual no invalida en ciertos momentos la presencia de su contrapartida o polo opuesto, la disforia. Y su presencia está muy lejos de no ser significativa.

Pero antes de pasar más adelante es preciso hacer una aclaración -inexcusable a estas alturas del trabajo.

A partir del análisis de TROUBLE se viene hablando de " ejes semánticos" no sólo en casos como el de IGNORANCIA-CONOCIMIENTO en los que se dan dos polos, sino también en casos en los que no consta más que una sola denominación, por ejemplo NO-REALIDAD.

Conviene decir explícitamente que lo que realmente se entiende es que el texto en ese momento preciso está actualizando uno de los dos polos del eje lo que no invalida la presencia del opuesto, bien en otro momento de la misma obra, bien en otra obra del mismo autor. Y si realmente el polo opuesto queda alguna vez actualizado, mayor será su fuerza significativa cuanto mayor sea el número de realizaciones del polo complementario. Mayor será el efecto de contraste. Recuérdese al respecto la advertencia de Greimas:

"Si la présence, dans une pièce, de deux chaises, placées l'une à côté de l'autre, semble dangereuse à Alain Robbe-Grillet, parce que mythifiante du fait de son pouvoir d'évocation, on oublie que la présence d'une seule chaise fonctionne comme un paradigme linguistique et, présumant l'absence, peut-être tout aussi signifiante". (S.E.p.8)

Hecha ya la aclaración, más importante que anotar su presencia es su puesta en correlación: Una de las tres veces que hace su aparición está precisamente en correlación con la realidad, esto es con la actualización anormal del polo REALIDAD perteneciente al eje REALIDAD-NO-REALIDAD. Esto es sumamente significativo. Indica que EUFORIA corre paralela a NO-REALIDAD mientras que DISFORIA va unida a REALIDAD. Sigue siendo significativo, si bien en otro orden de cosas que la disforia en cuestión se expresa en el texto a través de la descripción de un paisaje urbano sometido a la acción de la guerra. La disforia se expresa en el desagrado constante de lo descrito.

Las otras dos intervenciones de la disforia, mucha más interesantes para el ocurrir del relato porque están más íntimamente unidas a él tienen lugar una antes de que se inicia la búsqueda del Barbarin (recuérdese que es ello y no otra cosa lo que sustenta epistómicamente el relato); otra al final del relato, esto es, justo --

después de que el Barbarin haya sido encontrado.

La disforia en estos casos no se expresa mediante el desa- grado de lo descrito sino a través de la indiferencia, del "qué -- más da".

La tensión es evidente. Si el episodio es marcadamente eufó rico, el relato termina -falsa terminación- bajo el signo del --- "qué más da", y eso sí, bajo el signo de la esperanza.

Pues, ¿de qué se trata en realidad?, ¿por qué se habla de disforia, de qué más da y de esperanza?.

¿Qué segunda lectura revela el conocimiento de los ejes citados? ¿qué luz nueva bañan éstos al episodio?.

449

TROUBLE DANS LES ANDAINS

=====

(INTERPRETACION)

INTERPRETACION

=====

"Y la mayoría de las veces que el lector -- cree que ha encontrado un absurdo, o una -- distorsión arbitraria del sentido, al anali -- zarlo se sonrojará al ver que es él quien -- se ha equivocado".

(I.A. Richards. Lectura y Crítica. Prac -- tical Criticism. Seix Barral. Barcelona 1.967. Col Ciencias Humanas nº 252, -- p. 200).

Bajo circunstancias episódicas diversas una única inten -- ción se forma, madura y progresa. Se repite.

La jocosa historieta titulada "Trouble dans les Andains" -- es la corporeización, la concretización de un insistente y progre -- sivo "tender hacia" simbolizado en el tema de la búsqueda. O, para hablar más exactamente, el eje supremo de su paradigma semántico -- es aquel cuyos dos polos --ambos actualizados en el texto-- quedan -- constituidos por el QUERER vs el QUE MAS DA o INTERES vs INDIFEREN -- CIA. El primero de los dos polos está en relación directa con la -- ACCION de buscar mientras que el segundo está en relación directa -- con el OBJETO paciente de dicha acción. De ahí la primacía de la -- búsqueda como tal sobre el posible hallazgo del objeto. Primacía -- expresada en el relato por la mayor amplitud temporal, Ésto es: -- la búsqueda tal, sin determinación del objeto buscado se inicia an -- tes de que intervenga la necesidad episódica de la búsqueda concre -- ta del Barbarín, se fusiona con ella durante todo el relato, el ob

jeto se encuentra, pero la búsqueda continúa. El episodio concluye el relato poético, no.

O lo que es lo mismo: Se trata de una búsqueda que sobrepasa las fronteras del propio relato. O, visto desde otro lado, es el relato de una porción de búsqueda cuyo principio y cuyo fin que dan fuera del espacio narrativo. (El antes está simbolizado en el viaje previamente realizado por Adelphin "en République d'Andorre" al que se alude de manera suficientemente extensa como para dar fe de la similitud entre él y los futuros "desplazamientos", pero que no se describe. El después está simbolizado en la postura final del narrador-observador: "Et l'oeil de Dieu continuait à les voir", y por supuesto en los puntos suspensivos a continuación, último signo no escrito.)

El relato episódico es la búsqueda del barbarín; el poético habla de búsqueda. ¿De búsqueda de qué? ¿Qué es el barbarín?. La definición del objeto definiría el tipo de búsqueda, pero ya se cuida el narrador de no hacerlo. Es necesario proceder en sentido contrario. El tipo de búsqueda en sí quizá encamine hacia la solución. Quizá, por el contrario, el enigma persista -para mayor identificación entre el lector y los personajes, que permanecen, que siguen buscando, esto es, viajando indefinidamente aún cuando el relato -- termine.

Y ¿qué dice el relato acerca de la búsqueda?. Explícitamente nada, por supuesto. Pero el precedente análisis ha marcado el camino. En primer lugar conviene poner de relieve, frente a la pluralidad de búsquedas episódicas, la unicidad de la búsqueda no nombrada. Es una sola búsqueda, reemprendida y continuada. Hacia ello apuntan y no hacia otra cosa la ya vista homologación y posteriores sustitución de personajes (V.p. 47, 58, 70, 146, 162 y ss.) lo cual a su vez apunta a la ya también vista homologación de relatos (equivalente de los relatos menores entre sí y homologación de los mismos al relato principal), V. p. 159 y ss., 199-200; 205; 235-6; 238; 248; 252; 262-3; 277-8; 279) (1) ^{213;}
P.T.)

En segundo lugar, es una búsqueda que se realiza en un ambiente decididamente NO-REAL, voluntariamente no-realista, descaramente imaginario y privado. Lo cual lleva a pensar que si el escenario de tal búsqueda está en constante desacuerdo con la realidad común y afirma constantemente su naturaleza imaginaria, la búsqueda en sí será un caminar, un "tender hacia" estrictamente subjetivo. (2).

(1) Un análisis estructural morfológico descubriría la disposición en que se encuentran dichos relatos con respecto a la composición de la obra, relatos incrustados los unos en los otros con casi total simetría, de manera que el que primero termina es el que fue el último en abrirse y el último, el que no termina es aquel cuyo principio no ha sido "visto" sino sólo recordado o aludido por el narrador. El estudio morfológico vería una estructura circular concéntrica. A ella no se opone la visión aquí llamada semántico-estilística que cree adivinar una línea de unión subyacente a esta diversidad y subyacente también a la composición que la ordena.

(2) De nuevo un estudio morfológico apoyaría ~~a reforzar~~ la opinión aquí sostenida. En este caso a través de las determinaciones especiales que presenta el relato, encaminadas precisamente a la no-determinación espacial congruente clara y precisa, y sobre todo no lineal; y a través de las distorsiones espacio-temporales (V. al respecto p. 112-3; 129-30; 201-2; 261).
P.T.

Y en tercer lugar, el medio del que los personajes se sirven para llevar a cabo dicha búsqueda, el coche-caballo, pone de relieve cierto carácter fantástico muy en consonancia con lo anterior. Para ver la trayectoria del coche-caballo: (V. sucesivamente págs. 16-17; 51; 101; 104; 136. P.T.)

Y las siguientes notas de N. Arnaud:

"Trouble dans les Andains est-il le premier roman de Boris Vian? Composé, terminé, c'est probable, mais projeté, imaginé? Certainement pas (...) La première oeuvre de Boris dont Michelle Léglise-Vian se souvient était un conte "à la manière d'Andersen", - d'une parfaite extravagance (subrayo yo). - Nous connaissons un conte -c'est peut-être celui-là, c'est presque sûrement celui-là - écrit pour Michelle et qui s'intitule -- "conte de Fées à l'usage des moyennes personnes". Y sont narrées par les menilles -- aventures d'un chevalier qui part, comme pour la Croissade, à la recherche d'un kilo de sucre (subrayo yo). Sa quête (subrayo yo) est longue (le conte aussi). Il cheval est un noir palefroi (qui, bien entendu, par le comme vous et comme moi). Il traverse -- d'étranges pays..... y entre los personajes cuentan su mujer, llamada Cheval y un gato llamado Azor. V. Noël Arnaud. p. 226-227.

Y el paralelismo entre las dos obras no sólo afecta el aspecto fantástico, visiblemente fantástico, sino también a la citada primacía de la búsqueda-acción sobre el objeto a encontrar.

"Alors ils débarquèrent (...) Ils emportèrent leur coffre, ce qui leur permit -- d'acheter des tas de kilos de sucre. Ils -- reprirent la mer en mois après, s'en furent dans une île déserte où ils se construisirent une maison, et vécurent heureux jusqu'au jour où ils commencèrent de s'enluyer et partirent pour de nouvelles aventures (subrayo yo) mais c'est encore loin" (Noël Arnaud, p. 229-30).

Para ver cómo se ha ido formando a lo largo del análisis - de Trouble en concepto de Búsqueda-viaje, desplazamiento interior, convendría leer sucesivamente las páginas: (18;33;46;54;53-4;90 103;122;129;130;136;137;138;140y55; 176y55;190;212;214;218;230;234y 262 del presente Tomo).

A este nivel de Interpretación se ve la obra como:

1) Un largo proceso de denominación o definición que respondería a la pregunta que nombra el texto contestando que: la búsqueda; más

2) Un largo proceso de adjetivación que respondería a la pregunta: qué dice el texto con respecto a lo nombrado, contestando: es subjetiva, anti-lógica, interesa por sí misma, más que por su resultado, tiene relación con la actividad cognoscitiva, es a veces violenta; es la búsqueda por excelencia, única superlativa.

"Le mercredi 26 décembre 1951, à 19 heures, c'est, chez Sophie Bebet, au bar de "La Reliure" rue du Pré-aux-clercs, avec la participation active de Raymond Queneau, la réunion de fondation du Club des Savanturiers" (Noël Arnaud, p. 238).

Por último, y conociendo ya las anteriores cosas con respecto a la propia búsqueda, sólo queda enfrentarse con el propio Barbarin, del cual sobresalen ante todo dos características: el ser objeto precioso pero susceptible de falsificación; el ser sumamente esquivo y esto en doble vertiente: en cuanto a la aprehensión por parte de los personajes y en cuanto a la definición por parte del narrador.

El lector, quizá demasiado imbuido de consideraciones semánticas, no tendría inconveniente en ver en él ese "sentido que indefinidamente se nos escapa."

"Bref, enfin, je n'ai pas raconté mes amours dans un premier roman, mon éducation dans un second, ma chaude-pisse dans un troisiè-

me, ma vie militaire, dans un quatrième; - j'ai parlé de trucs dont l'ignore véritablement tout. C'est ça, la vraie honnêteté intellectuelle. On ne peut pas trahir son sujet quand on n'a pas de sujet-on quand il n'est pas réel.

(Nota inédita presentada por Noël Arnaud. - página 226).

(Para ver la trayectoria del Barbarin convendría revisar las páginas: 38, 55, 57, 59; 61, 62; 74; 88; 138; 157; 176 y 55, 190, 195, 234; 236 del P.T. del presente tomo.)

Por último, no es desdeñable, y debe por lo tanto anotarse, la constante labor puesta en relación entre las dos búsquedas, la episódica y la poética o entre los dos relatos, de manera que -- ^{ra} fragmentos del uno, del más visible, envían constantemente al segundo.

Se trata de toda la labor ya vista en el análisis, labor - de desorientación con respecto al episodio, orientadora con respecto a la segunda lectura.

El ejemplo más palpable y fácilmente aprehensible es el - desfase del título o de los capítulos. El relato no dice lo que - el episodio cuenta de la misma ^{manera} que el episodio no cuenta de lo que el capítulo anuncia. El desfase evidente del título con - repeto al episodio anuncia, prefigura o simboliza el segundo desfase -recóndito, o menos evidente- entre episodio e interpreta -- ción. (1).

Otros momentos en que también se ve como el relato apunta hacia sí mismo, habla de sí mismo, son por ejemplos los siguientes:

- (1) Con respecto a los capítulos, el desfase no es sistemático, y además, cuando tiene lugar los motivos en que se fundamentan distan mucho de los objetivos de este trabajo. Reposan sobre la función conativa. Prometen acontecimientos concretos con lo cual calman la impaciencia del lector y permiten al narrador alargarse en la descripción.

p. 57-8 del P.T.: El personaje Adelphin - elemento episódico - simboliza el propio escritor. La homologación tiene lugar precisamente a través de la palabra. Es decir: la "palabra" de Adelphin es homologable a la palabra poética, pues contra toda evidencia y norma lógica ambas se erigen en realidad.

p. 72 del P.T.: Nueva homologación entre personajes, primero el Major, en seguida Adelphin, entre la doble actividad que ellos desarrollan y la llevada a cabo por el escritor, también doble. En el primer caso el Major queda presentado como pensador genial pero que pocas veces dice lo que piensa. En el segundo caso -- Adelphin queda presentado como narrador de la parte del relato hasta entonces transcurrido -cuenta el episodio hasta entonces acaecido-, del cual el propio Major trata de entresacar, "déchiffrer", el verdadero meollo -segundo sentido- "les pensées réelles" (p. 56 y 57 del texto).

p. 82 del P.T.: De nuevo el Major simbolizando al escritor cuando el narrador le hace exclamar que - gracias a Dios ha encontrado el medio de desembarazarse de un personaje molesto, sobrante. El personaje al que el Major se refiere es Mlle Serre-Feuille, la frase "heureusement que j'ai trouvé un prétexte pour m'en débarrasser" simboliza totalmente el trabajo del escritor a través del narrador, que es esto y no otra cosa lo que hace en más de una ocasión a través del relato: desembarazarse mediante pretextos, generalmente mediante la violencia, de la superabundancia de personajes - que llegado el caso se vuelven molestos -pues estorban a la dualidad ideal.

p. 96 del P.T.: El narrador pronuncia la palabra "chapitre", acordando así al texto la calidad de objeto ante la mirada del lector, al tiempo que se revela a sí mismo como hacedor real del discurso, y no como espectador ficticio.

p. 116-8 del P.T.: El daltonismo simboliza la solución poética al problema de la realidad.

p. 253 del P.T.: El propio título "Flâneries" simboliza las "flaneries" = devaneos mentales del narrador.

p. 255 del P. T.: El significante "caillebotis" obliga a aceptar su necesidad tras una revisión del objeto mental que él hace nacer.

p. 265 del P.T.: Los lugares subterráneos son simbólicos de la segunda lectura, lectura subyacente, no aparente, ambigua, imaginaria.

Balance provisional

El interés fundamental de este trabajo no se centra-recuérdense los postulados iniciales -sobre una estricta labor interpretativa. No se trata de sostener contra viento y marea una interpretación determinada para cada obra de Boris Vian. Si ello viene dado naturalmente, si ello se desgaja,-como resultado, apéndice o colofón-, del trabajo realizado, bien recibido sea.

Pero el interés central sigue siendo el interés originario-de este trabajo: la aprehensión conceptual del estilo del escritor su voz particular e irrepetible. El precedente esquema semántico es su parte esencial pues intenta representar con la mayor claridad posible la forma que informa el hecho poético, y su estudio y su puesta en relación con los demás elementos de la obra llevan a una conclusión en principio insospechada: En él se ve también la conjunción entre el "qué" y el "cómo".

La "manera" de contar el episodio ha quedado conceptualizada en sistema semántico particular. Corresponde pues al "cómo"-del relato externo. Pero por otra parte, ese mismo sistema semántico es precisamente "lo que" el relato subyacente "dice" o expresa. Todo él no es sino la repetición constante de las mismas líneas de visión. Todo él no es sino una cadena de interjecciones, de latidos, contables, porque limitados en número, arropados en una estructura morfológica, ella a su vez en una estructura temática y ella a su vez, en el episodio.

Pero Boris Vian no sólo es "TROUBLE DANS LES ANDAINS".

A partir de este momento y tal como se anunció previamente-se evitará el exponer aquí toda la labor de análisis referente a las obras sucesivas y sólo ^{se} dará cuenta del ensanchamiento, empobrecimiento o repetición del sistema semántico.

459

INDICE
=====

I N D I C E

=====

TOMO IIPágina

PARTE PRIMERA: "ARQUELE DANS LES ANDAINS"

Capítulo I	"Adelphin dans ses grolles"	3
" II	"Le jaune est une couleur"	7
" III	"Psychologie"	12
" IV	"Portrait d'Adelphin"	13
" V	"L'arrivée au raout"	15
" VI	"Portrait de Séraphinio"	21
" VII	"Le raout"	22
" VIII	"Que non asceddam"	29
" IX	"L'Explication"	36
" X	"Dans le noir"	38
" XI	"Conjectures"	44
" XII	"La faune des ténèbres"	49
" XIII	"Conciliabule des savants"	53
" XIV	"La rescousse"	61
" XV	"Le Major"	64
" XVI	"Résumés"	71
" XVII	"Plan"	76
" XVIII	"Pièges"	86
" XIX	"Antioche"	91
" XX	"Antioche en route "	98
" XXI	"Expertise"	106
" XXII	"Route"	120
" XXIII	"Sud-Amérique"	126
" XXIV	"Envol d'un chat"	130
" XXV	"Cave"	135
" XXVI	"La Bête"	149
" XXVII	"Le Manuscrit"	157
" XXVIII	"Lecture du Manuscrit"	159
" XXIX	"Suite du Manuscrit"	180
" XXX	"Continuation de la suite du Ma - nuscrit"	189
" XXXI	"Encore le Manuscrit"	191
" XXXII	"Toujours le Manuscrit"	204
" XXXIII	"Le manuscrit n'est pas fini"	215
" XXXIV	"Interlude"	217
" XXXV	"Il y a encore quelques pages"	227
" XXXVI	"Encore huit pages"	230

CAPITULO XXXVII... "C'est tout"	236
" XXXVIII.. "A la recherche du Baron perdu".	243
" XXXIX ... "Voir le titre précédent"	247
" XL "Flâneries"	253
" XLI "A la recherche du Major perdu".	264
" XLII "La piste du Baron rejoint celle du Major"	267
" XLIII ... "Dunoëud revient"	274
" XLIV "Pas de titre"	280

PARTE SEGUNDA: DESCRIPCION DEL SISTEMA SEMANTICO INDIVI -

DUAL DE "TROUBLE DANS LES ANDAINS".....	286
La SUPERLATIVIDAD	287
La SEXUALIDAD	292
La VIOLENCIA	294
La NO-REALIDAD	299
Superlatividad	300
Sexualidad	300
Exotismo	301
Autodestrucción del texto	302
Oscilación	305
Fusión de Reinos	307
Fusión de objetos	308
Fusión de objetos lingüísticos	309
Confusión voluntaria significantes ..	309
Neologismos	310
Confusión significados	311
ATAQUES A LA NORMA	313
Social	313
Esnobismo	313
Lingüística	315
ATAQUES A LA LOGICA	319
Sistemas conocimiento	319
Causalidad-finalidad	321
Lógica estilística	325
Valores usuales	326
Puntillismo	327
IGNORANCIA-CONOCIMIENTO	329

RESUMEN DEL SISTEMA SEMANTICO DE TROUBLE .	324
--	-----

CAPITULO III: INTERPRETACIÓN	339
------------------------------------	-----

PARTE TERCERA

=====

- CONFIRMACION DE LA PERMANENCIA DEL SISTEMA SEMANTICO INICIAL, A LO LARGO DE TODA LA PRODUCCION LITERARIA.
- ENSANCHAMIENTO DEL CAMPO DE ACCION DEL SISTEMA SEMANTICO:
CONEXION ENTRE PRODUCCION LITERARIA Y BIOGRAFIA
- CONCLUSIONES
- BIBLIOGRAFIA
- INDICE

Advertencia:

Las letras entre paréntesis remiten
a las siguientes obras citadas en -
la Bibliografía:

- E.J. = B.Vian - L'Écume des Jours
- A.P. = B.Vian - L'Automne à Pékin
- H.R. = B.Vian - L'Herbe Rouge
- A.C. = B.Vian - L'Arrache-cœur
- C.G. = B.Vian - Cantilènes en Gelée
- D.M. = B.Vian - Le Dernier des Métiers
- Eq. = B.Vian - L'Équarrissage pour Tous
- G.G. = B.Vian - Le Goûter des Généraux
- T.M. = B.Vian - Tête de Méduse
- ChF. = B.Vian - Le Chasseur Français
- B.E. = B.Vian - Les Bâtisseurs d'Empire
- N.A. = Noël Arnaud - "Les vies parallèles de Boris Vian"
- Ryb. = Michel Rybalka - "Boris Vian. Essai d'interprétation
et de documentation".

464

VERDOUIN ET LE PLANCTON
=====

VERCOQUIN ET LE PLANCTON
=====

La mayor parte de los grandes ejes se mantienen. Uno sin embargo se echa en falta. Y de la mayor importancia. Es el eje IG NORANCIA-CONOCIMIENTO. El único momento de presencia de este eje tiene lugar en la enumeración de botellas de la parte inicial. -- Por su situación en el relato por cierto, este empleo recuerda a Trouble. Pero, ¡cuánto más tenue y menos definitivo!:

p. 14.- "Les bouteilles de nansouk tuni -- s'en voisiaient avec des flacons de toqué, du gin Funèbre Fils (au tréport), du whisky Lappupacé, du vin Ordener, du vermouth de Thuringe, et tant de boissons délicates que l'on avait de la peine à s'y reconnaître" (14-15).

Eje sobre el que antaño reposaba el episodio, eje sobre el que se doblaba dando lugar o haciendo posible una segunda lectura persistente, continuada.

Segunda lectura ausente en Vercoquin, o al menos no encontrada por este procedimiento de análisis.

Todo en Vercoquin está muy claro. Es decir, el episodio es coherente, aunque al final los personajes que han organizado la trama se arrepientan del propósito en un principio perseguido. Pero ese propósito, conocido por todos, sustenta la acción que no es otra cosa sino el despliegue de los medios que para su consecución se han puesto.

El relato, en suma, no presenta aquellos agujeros lógicos

de Trouble.

Vercoquin, por otra parte, no presenta la homogeneidad de Trouble: Sus partes están internamente delimitadas. Y la primera y tercera son las únicas cercanas al precedente modo de escribir.

En efecto, la segunda parte, la más larga, presenta una modificación importante por cuanto que el acento no se pone sobre la construcción de un universo imaginario -positivamente valorizado, eufórico-, sino sobre la parodia (menos formalizada por lo -- que de copia tiene) de un modo real, negativamente valorizado, disfórico en el que las denominaciones erróneas no tienen el mismo papel.

De ello se deriva la distinta función de la REALIDAD en una obra y en otra.

En cierto modo, y es muy posible que no haya subjetivismo en ello, Vercoquin es obra, más que hermosa, útil:

1) En cuanto a este problema de la Realidad, la división tripartita de Vercoquin (mundo del party: euforia, imaginación/-- mundo del C.N.U.: disforia, parodia/ de nuevo mundo del party), la división tripartita corrobora la ya citada postura de negación de la realidad común en aras de la realidad imaginaria.

Vercoquin presenta claramente este proceso desarrollado - en el tiempo -en el desarrollo de este proceso-.

2) Esta obra es útil en cuanto que corrobora sin límites la existencia del eje Ataques a la Norma, a través de los Nothons. Y lo es hasta tal punto que más bien parece una obra de tesis sabiamente decorada con algunas pinceladas -sabias-, pero externas al propósito central.

En efecto, aparte de las considerables diferencias expuestas, se reconoce a distancia la misma técnica.

En primer lugar hay una serie de coincidencias totalmente visibles, aprehensibles incluso en la primera lectura. Una serie

de significantes reincidentes:

- Vercoquin p. 13.- "en el jardín del Major hay un ---
"banc de bois d'arbuse de vache".
- Trouble p. 145.- "El Baron, en Borneo, se hace una
antorcha "du bois résineux du mata-hari".
- Vercoquin p. 14.- "un pick-up à quatorze lampes dont
deux à acétylène en cas de panne de cou --
rant".
- Trouble p. 140.- El Baron se deshace del hydravion
"Celui-ci ne tarda pas à se mettre en vri-
lle et s'écrasa s-ur le sol, parmi des dé-
bris végétaux et des champignons gonflés--
d'acétylène".
- Vercoquin p. 23.- "Je veux! acquiesça Antioche, qui-
avait un mètre quatre-ving-cinq et toutes-
ses dents".
- Trouble "Au physique, c'était un beau type de cré-
tin, le front bas, le poil hirsute (...) -
Il s'habillait long, portait toutes ses --
dents et professait un amour immodéré du -
gros rouge" Es el Major.
- Vercoquin p. 40.- "Il se versa une orangeade (...) -
C'était chaud. C'était bon. Ça sentait fort
le polochon.
- Trouble p. 137.- "L' hydravion, d'ancien modèle, -
filait à 800 à l'heure environ. La tempéra-
ture intérieure, entretenue par des radia-
teurs à gaz de polochon, était douce".
- Vercoquin p. 41.- "Corneille portait un complet bleu
marine, des souliers jaunes épouvantable -
ment aigus...".
- Trouble p.6.- "C'est ainsi qu'Adelphin mettait des
souliers jaunes".

- Vercoquin p. 42.- "Autrement, les filles s'accordaient à reconnaître que Corneille eût été un charmant garçon s'il avait coupé régulièrement - sa barbe, en prévenant huit jours à l'avance s'il avait diminué le volume de sa luxuriante toison...".
- Trouble p. 14.- "Le front, vaste et sillonné de replis mouvementés, barrait brusquement la route à la luxuriante toison fauve". (Portait d'Adelphin).
- Vercoquin p. 52.- El perfume de Zizanie "Cela s'appelait Brouyards et venait de chez Lenthérite"
- Trouble p. 31.- "Avisant une table de bridge, éclairée par la lumière du palier, il (Adelphin)-déposa son butin, alla ramasser les gâteaux renversés quelques instants auparavant et les précipita dans la cage de l'escalier sur le crâne poli d'un ancien sapeur de la Garde qui s'épongeait précisément l'occiput avec une rame de papier brouillard".
- Vercoquin p. 56.- "elle se perdit pas pour tout le monde- dans une touffe de laurier-voucrôh..."
- Trouble p. 116.- "A son coup de pied énergique dans la porte, une fille dépoitraillée, ses mèches rousses pendant en désordre autour de son visage rond, vint lui ouvrir. Un relent de vice émanait de cette créature perdue... pas pour tout le monde, d'ailleurs".
- Vercoquin p. 65.- "Immeuble moderne en pierre de taille".
- Trouble p. 73.- "Antioche et le Major habitaient un petit hôtel particulier (...) De pierre de taille, soigneusement équarrie au bédane..."
- Vercoquin p. 92.- "Il n'y avait que onze locaux à l'étage, mais leur numération commençait à 9 --

sans que personne ait jamais compris pour -
quoi".

Trouble p. 107.- "Pour donner à son entreprise l'a-
blure grandiose qui Lui convenait, le Ba-
ron numérotait ses dossiers à partir de --
7508, et, depuis plus d'un an, cette métho-
de lui donnait entière satisfaction".

Vercoquin p. 145.- "L'atmosphère se densifiait et se-
séparait en lamelles gauchies et légèrement
ondulées".

Trouble p. 60.- "Il se faufila dans l'entrebâille -
ment d'une vaste armoire qui servait à ran-
ger les rallonges de la table quand il y --
avait lieu de les y entreposer. L'atmosphère
était tendue à se rompre".

En segundo lugar, hay, entre Trouble y Vercoquin, otras --
coincidencias menos tangibles por cuanto no afloran a los propios-
significantes, pero igualmente presentes:

Ambos relatos insisten sobre el "gesto de tirar" de tirar-
un objeto por la ventada.

En el caso de Vercoquin es Peter Gna (un zazou) quien lan-
za objetos disparatados ("un cache-pot en bronze de quarante-deux ki-
los et des virgules", (175), y "une jardinière en chêne doublée de
plomb, de format grand-aigle" (183).

Y en el caso de Trouble recuérdese al Baron tirando el se-
gundo cocktail por la ventanilla del avión, del hydravion. (137).

En ambos casos en señal de júbilo; y después de haber bebi-
do. He aquí en cuanto a Vercoquin:

"En dix minutes, le Major venait de déver -
ser dans le gosiers arides une centaine de-
litres de breuvages incendiaires.

Petter Gna, le fameux romantique, fut des premiers à profiter de cette intarissable source. Après quatre verres à orangeade - remplis de fine à ras bord, il commençait à se sentir en train. Il fit quelques -- tours dans la salle, narines dilatées, -- puis disparut derrière le rideau d'une fenêtré et s'installa commodément sur le -- balcon". (174).

Y en cuanto a Trouble:

-Bien visé, dit Florence en apportant un-second cocktail au Baron, qui, en signe-de joie, le précipita hors de l'habita-cle" (137).

Y, en segunda coincidencia, misma destrucción de lo innecesario, innecesario para el proseguir del episodio.

Recuérdese al respecto el fin del hôtel de la Pyssenlied, - al comienzo de Trouble (p. 45), la pelea familiar, ya más avanzado-el relato (p.147) y ss, y ahora en Vercoquin misma anulación, reducción a la nada de lo ya innecesario:

p. 188.- "Or, la catastrophe se produi -- sit...
Deux zazous passèrent près de la salle de bains.
Une querelle, à propos de rien, les divi-sait. Il y eut un coup de poing sur un -- oeil, une chandelle... un éclair formidable... et l'i-mmeuble sauta..."

En tercer lugar existen entre Trouble y Vercoquin las coincidencias internas, o lo que es lo mismo, la presencia de los ejes-ya conocidos se repite.

Así, por ejemplo; están presentes los ejes:

NO-REALIDAD

- (Superlatividad) por ej. p. 14.- ...ce qui, joint à un entraînement remarquable à consommer sans-dommage des hectolitres de boisson fermentées...
- (Sexualidad) por ej. p. 62.- ... il parvint au buisson de laurier à l'abri du quel Fromental, - tout nu, semblait forniquer avec le sol. Il y était allé de si bon coeur que sa conquête, sous la pression répétée, -- avait peu à peu disparu sous une épaisse couche d'humus, s'enfonçait de plus en plus sous le terreau gras".
- (Exotismo) por ej. p. 13.- "Un gigantesque gratte-menu des tropiques couvrait de son ombre épaisse..."
- (Fusión Reinos) por ej. p. 50.- "Il décida de tenter le coup de l'auto-stop. Il leva donc désespérément le bras au ciel au passage d'une vieille petite Zébraline trois chevaux, - pilotée par une grosse dame.
Y en la misma página: "...en prenant une série compliquée de petits tramways bleus et gris au tempérament excessivement brylant".
- (Fusión Objetos) por ej. p. 13.- ...fleurs dont les coquilles formaient, sur les allées, un tapis craquant aux pieds".
- (Permanencia de - significantes con Confusión voluntaria de Significados) por ej. p. 14.- "Des bouteilles de nan souk tunisien voisinaient avec des flocons de toqué", o la presencia no esporádica del "mackintosh" (p. 16 entre otras).

ATAQUES A LA NORMA

(Social)

Aquí principalmente se ve la división dicotómica de Vercoquin. Por un lado, según la técnica conocida, esta obra presenta -propone- "objetos" esencialmente generados por este eje, esto es, "objetos" cuya naturaleza disiente por completo de las -normas usuales. Tal el incesantemente repetido "objeto" que es el party.

Por otro lado, la segunda parte, y central no es sino continuado Ataque a la Norma, al propio concepto de norma, simbolizado en los Nothons y en su principal defensor, Miqueut.

(Esnobismo)

Aunque con menos insistencia también hace su aparición, aunque no forzosamente ha de ser individualismo, como lo era en --Trouble. En este sentido este eje se desgaja, se abre en dos ramales. El uno: Esnobismo conocido: "Pigeon portait un complet clair d'une séduisante nuance bleu -gris et des caussures jaunes criblées de trous sur le dessus et de semelles sur le dessous..." (161).

Y el otro, el esnobismo masificado, gregario: "Merci, dirent les jeunes gens, qui étaient munis de complets très longs et de compagnes très blondes" (17).

(Lingüística:
incompatibilidades
sémicas)

por ej. p. 39.- "Le Major au volant d'une superbe Cardebrye rouge compétent..."

(Lingüística:
motivación)

por ej. Las denominaciones del presidente director general Emile Gallopin (66) o del Delegado Requin (675).

ATAQUES A LA LOGICA

(Sistemas de co-
nocimientos)

por ej. p. 13: "On était au mois de février, en pleine canicule", o bien, misma página: "la rencontre des murs sud et nord".

(trueque de valores)

En Vercoquin, podría hablarse de trueque de valores -morales-. Pero se trata más bien de ausencia de los mismos.

(Puntillismo)

por ej. todo el capítulo V y que gira en torno a cierta solución teórica encontrada por el Major, en relación con el buen desarrollo de los "guateques".

(Tecnicismo)

por ej. "Vous dansez avec moi? proposa-t-elle au Major en lui coulant un regard à 1.300 degrés". (p. 60) o bien p. 34: - "Il cueillit une reine-marguerite, compta soigneusement ses pétales pour s'assurer qu'il ne risquait rien, et, ayant ramoné leur nombre à la valeur d'un multiple de cinq moins une unité, commença de l'effeuiller" (36).

SUPERLATIVIDAD

El omnipresente, como antaño.

VIOLENCIA

por ej. p. 39.- "La voiture repartit en arrière, mais il était déjà descendu, et elle alla s'écraser contre le mur...
O bien, en su primera aparición como en-trouble, teñida de crueldad: p. 15. "Enfin, les disques, en hautes piles moirées à la surface de reflets symétriques et triangulaires attendaient, pleins d'indifférence le moment où, leur déchirant l'épiderme de sa caresse aiguë, l'aiguille-du pick-up arracherait à leur âme spirales la clameur emprisonnée tout au fond de son sillon noir".

SEXUALIDAD

Omnipresente, en las partes primera y última.

Y precisamente la actividad de este eje marca otra de las - desviaciones -modificaciones- con respecto a Trouble. Si allí el - eje SEXUALIDAD aparecía ante todo como punto de unión entre Energía+ y Violencia, como articulación, en definitiva, de la ENERGIA, energía eufórica, -recuérdese-, en Vercoquin algunas veces aparece -- igualmente. Incluso cierto pasaje corrobora esta naturaleza, y no otra, del eje. Así se lee en la página 120:

"Pour remplacer les dactylos (...) Miquet-avait réussi à faire engager par Cer-cueil-sept innocents pucelles (...)

Il n'envisageait pas le danger qu'allait constituer pour son service surmené la distribution, par le Fourbi National, de dragées vitaminées à hormone de cancoillotte - enrobée dans du sucre de chasse d'eau. Ce produit superénergétique produisait sur ces ~~organismes de dix-sept ans des~~ effets stupéfiants. Une ardeur sauvage (qui zé "barbare"?) émanait du moindre geste de ces jeunes filles".

Pero, en Vercoquin, esta sexualidad derivada, eje menor de la energía, no es siempre la generadora del texto. Es, en muchas-- ocasiones, algo más inquietante. En primer lugar, y como hecho más concreto, parece esbozarse cierta caricatura de "monstruo femenino", ésto en cierta "rousse" insaciable, que viene así en cierto - modo a sustituir a la "levrette" de Trouble.

En segundo lugar, y ésto es nuevo, ésto es novedad con respecto a Trouble, la "explosión sexual" se muestra como imagen visible de un estallido interno, no relacionado con la sexualidad especialmente.

Las secretarias antes citadas sufren, como los demás, la - presencia del jefe inepto, quisquilloso, director casero de los --

proyectos de Nothons. Ellas son las que toman las píldoras, y ellas las únicas capaces de hacerle frente:

"Elles se remirent au travail et sous la pression de leurs doigts puissants, les machi-
nes à écrire, volèrent, une à une, en éclats.
Une fois de plus les bombons vitaminés fai-
saient leurs ravages"...

Sexualidad y violencia en lucha contra todo tipo de norma. O más exactamente, ataque furibundo a la norma que tiene su medio de expresión concreto en los excesos antinormativos sexuales y violentos. Ataque no a los modos de vida reales en sí, pero sí a la aceptación hipócrita o gregaria de las normas que los sustentan. Individualismo rayano en la anarquía. Búsqueda personal de las propias normas:

Definición de Nothon:

"Une dizaine de planches supportaient les --
fruits de l'activité laborieuse du service,--
concrétisés en de petits fascicules gris sou-
ris, qui tentaient de régler toutes les for-
mes de l'activité humaine. On les appelait --
des Nothons..." (65).

El Nothon define todos los tipos de activi-
dad humana, todos, incluso los relacionados-
con las palabras. Y al Nothon le defiende Mi-
queut: "Je vous arrête tout de suite, dit le
Baron, et me permettrai de vous faire remarquer
que, du point de vue de l'Unification, il --
est regrettable d'employer des termes qui ne
sont pas parfaitement définis, et en tous --
cas, les termes étrangers..." (110-1).

Y el narrador, máxima autoridad:

"Il arrivait souvent en effet au Directeur,--
emporté par le délire du tribun, d'émettre --
des idées si raisonnables que la commission--

rejetait purement et simplement les projets de Nothons présentés". (140).

Y el narrador, máxima autoridad, por supuesto que defiende la no unificación entre todo de las palabras. La defiende, precisamente, practicándola.

Y el narrador, máxima autoridad, observador implacable, ve en sus personajes el deseo de evasión, más allá de las normas, más allá del C.N.U.:

"C'est fou ce qu'on s'embête! approuve Pigeon.
On serait si bien dehors! dit Levadoux, et cette originale remarque fit passer au fond de ses yeux de topaze brûlé un nuage de nostalgie galopante" (76).

Más allá de las normas, más allá del C.N.U...., ¿hacia dónde?.

"Les membres de la Commission, le regard perdu dans de vagues lointains, restaient immobiles, sous le charme que distillait la douce voix du Major"... (145).

¿Hacia dónde? ¿Quizá hacia la aventura?.

"Le Major sentit son coeur gonflé d'amour pour ce voyageur lointain qui avait avec lui tant de goûts en commun" (154).

En resumen:

Vercoquin, conserva la mayor parte del sistema semántico - conocido, el de Trouble.

Hay lagunas.

Hay nuevas conexiones e interdependencias -nuevos sentidos parciales.

Hay novedades ajenas al sistema semántico.

Pero, habida cuenta de las igualdades y de las diferencias, esta obra marca, haciendo únicamente referencia a la evolución del esquema semántico:

- Retroceso en cuanto a la NO-REALIDAD, o mayor injerencia de la realidad.
- Avance con respecto a la sexualidad (desdoble).
- Avance con respecto a la disforia.

478

MARTIN M'A TELEPHONE...
=====

MARTIN M'A TELEPHONE...
 =====

Relato corto, once páginas, de gran importancia sin embargo en lo que respecta a la evolución del estilo. De gran importancia porque marca una dirección completamente nueva en la manera de contar. Tanto que incluso se le podría ver en las antípodas de lo conocido.

Y la diferencia fundamental sobre la que reposan las demás se ciñe sobre uno de los puntos considerados como esenciales aquí, por la orientación que desde un principio ha tomado este trabajo, sobre la llamada cuestión de la "realidad".

Por un lado, frente al "narrador oficial" de antaño, la presencia de la primera persona, diferencia visible a simple nivel de significantes: la presencia del "je". Por supuesto que ello en sí no determina nada. Pero ese "je" es ingeniero, toca la trompeta como amateur, vive en París:... en el París de la inmediata postguerra. Ese "je" no sólo cuenta un trozo de su vida, sino que además hace confidencias.

Pero si todo esto interesa, es en segundo plano. Lo determinante aquí -se conozca o no la vida de Boris Vian, sea esto realmente transposición de un trozo de su vida o relato totalmente imaginado-, lo importante es constatar la omnipresente presencia de la verosimilitud, la ausencia total -que se torna parcial justo al final del relato- de todo el vasto haz de ejes menores apuntando hacia la No-realidad, (Fusión de contrarios, Autodestrucción -- del texto, Fusión de reinos, de objetos, de objetos lingüísticos -- significantes; confusión de referente (neologismos)). Todas las ramificaciones de los ejes principales, Fusión, Ataques a la Norma o-

a la lógica, bien cuando éstos apuntaban a la No-Realidad, bien a la ~~la~~ inversa; e incluso los llamados en su momento "ejes episódicos", cuando iban orientados igualmente hacia la No-realidad por presencia conjunta de la Superlatividad, esto es: Violencia y Sexualidad.

Frente a ello, siempre, la verosimilitud.

Frente a la euforia conocida, como dominante de los relatos anteriores, la presencia constante de la disforia. El paralelismo es elocuente. Y viene a corroborar lo esbozado ya en Trouble. La postura del "rechazo" de la realidad conocida, tangible, real, y sus titución de la misma por la imaginada, no-real pues. Sólo que aquí está segunda parte se echa en falta.

¿Dónde están la Cadillac[?], por ejemplo, "qui savait se conduire seule et qui sentait l'écurie"; o la "Zébraline trois chevaux"? Aquí siempre se cita el nombre de la marca, a secas, la Chrysler, la Opel, o cuando se sustituye éste por un nombre genérico, éste es indefectiblemente el de "bagnole" (Denominación innovadora, nueva en B. Vian, en absoluto recreada, pero sí a la medida... de la disforia).

El Tecnicismo, cuando aparece, está precisamente en relación con el funcionamiento o las características de estos coches, bien aplicado, pues. En su sitio y actuando con toda lógica.

Verosimilitud, lógica normativa. Todo ello sobrevolado por la disforia.

Hay, es cierto, dos excepciones, al final, cuando el relato va a terminar, cuando la presión disfórica disminuye.

Una recuerda la presencia de la Motivación, de la denominación "ad hoc". La diferencia con las anteriores es sin embargo -- que aquí el neologismo no remite directamente a ninguno de los -- ejes conocidos sino a la lógica implícita, que es la lógica común.

Así, en la página 91 se lee:

"...Doublemètre, c'est un Américain, il est bien gentil, il nous trouve une bagnole..."

Naturalmente, Doublemètre, porque es muy alto (verosimilitud una vez más). Pero si el eje Motivación, ha rebullido, si hay a fin de cuentas denominación novedosa, ello parece haber sido -- posible gracias a cierta retirada de la disforia, era "gentil", o al menos, surge en concomitancia con ella.

La otra excepción, justo al final, las últimas palabras, -- cuando el día --la tarde-- que el relato ha traído a la memoria, va a terminar. Se trata de un recuerdo prometedor del eje Fusión; Fusión de reinos:

"Je suis chez moi, enfin au pieu, et juste avant de m'endormir, je me suis changé en -- canard" (92).

Pero la disforia es reina y señora. Tanto del personaje central, del "je", como de las circunstancias en las que se ve envuelto o de las que participa, como del mundo que rodea a éstas.

Así, a través del personaje central, la disforia se articula en:

INUTILIDAD: "Martin m'a téléphoné à cinq heures. J'étais à mon bureau, j'écrivais je ne sais plus quoi, une chose inutile, sûrement..." (71).
 "...On n'aura pas trop perdu sa soirée" -- (puesto que se han comido pasteles). (88).

PASIVIDAD, corporeizada en la espera, en el "ballottage":

"J'arrivais rue de Trévisse (...) Il n'était pas là, personne n'était là, le truck non plus (...) J'ai mis ma boîte à trompette"

ite de bout sur le trottoir et je me suis -
assis dessus en attendant le truck, Heinz -
et Martin". (73).

PASIVIDAD corporeizada en la espera repetida a lo largo de
relato:

Llega el coche, pero sigue esperando:
Jè me suis installé à l'arrière, les jambes
pendantes au-dehors, on attendait Heinz" --
(75).

CANSANCIO; articulando o no la SEXUALIDAD:

"...ce jour-là c'était plein de belles fi -
lles c'est dommage de les voir avec les Amé
ricains et puis ça les regarde, plus elles
sont bien, plus elles sont con, moi je m'en
fous, c'est pas pour baiser, je suis trop
fatigué mais c'est pour les regarder, il --
n'y a rien que j'aime comme regarder des --
jolies filles, si... fourrer son nez dans -
leurs cheveux quand elles sont parfumées, -
c'est pas méchant, et il a freiné sec, c'é
tait le garage". (76).

Haciendo un inciso en la descripción de la disforia, en es
te párrafo último se ve cómo se insinúa la euforia "il n'y a rien
que j'aime comme...", coincidiendo con el aspecto positivo del eje
SEXUALIDAD, y como todo ello comienza a desviarse hacia la no-rea-
lidad, desviación frenada por el propio relato "et il a freiné sec"
con reaparición de la verosimilitud "C'était le garage".

Téngase en cuenta que esta frase, en la que se insinúa la-
euforia, es retrospectiva: recuerda una situación pasada. Por eso,
la disforia actual baña de su naturaleza las escasas apariciones -
del eje Sexualidad, apariciones en las que se da cita el otro eje-
omnipresente en este relato: la verosimilitud:

Así en la p. 74: este eje se articula en:

MIEDO: "Une petite fille est sortie en courant de l'hôtel, elle a fait un écart en me voyant et en revenant, elle s'est tenue à distance".

MATERIALIDAD (presencia del dinero):

"Une grosse femme avec un cabas est passée devant moi. Je l'avais vue en arrivant, en noir, l'air mère de famille campagnarde; - non, elle faisait la retape, c'est drôle - ce n'est pourtant pas un coin fréquenté".

HIPOCRÉSIA: "Allez baiser dans un coin et revenez, si ça vous travaille, c'est idiot ces frottailleries avec ces airs de chat foirant dans les cendres". (86).

Continuando con la descripción estricta de la disforia a través del personaje principal, ésta se articula en:

CANSANCIO, sin presencia de la sexualidad:

"Pas de batteur, - Bon, alors on tiendrait dans une jeep? - Oui, mais on n'a pas de -- conducteur. Je les ai laissés se démerder, la barbe..." (77).

DESINTERES: "Le conducteur ne s'installait pas, ils le faisaient attendre pour avoir sa feuille - de sortie. On était déjà vingt minutes en retard sur l'heure. Je m'en foutais après-tout, c'est Martin le chef, il se débrouillera avec eux" (p. 77).

A través de las circunstancias en las que el personaje cen

tral se ve envuelto, y en las que participa, la Disforia, se articula en:

INCAPACIDAD, corporeizado en la mala organización que guía la formación de la banda. Así, el personaje "je" llama a Dody, y "Dody n'était pas à -- son bureau" (71).

Cuando llega al hôtel de Martin, lugar de cita con este personaje... "Martin. Il n'était pas là, personne n'était là, le truck non plus..." (73).

"J'ai essayé de téléphoner à Temsey pour -- avoir au moins une guitare, d'accord avec Martin. Pas de Temsey". (74).

Constante retraso: "Déjà huit heures moins cinq" (74). "On était déjà ving minutes en retard sur l'heure" (77) "Il est neuf heures moins le quart, ça fait trois quarts -- d'heure de retard" (78).

Y de nuevo la PASIVIDAD, el "ballottage":

Idas y venidas por París buscando el local:

"...mais où allait-on? Le conducteur devait nous emmener 7 place Vendôme, c'est tout ce qu'il savait" (76).

En tercer lugar, la disforia, a través de los personajes -- que rodean al central, se articula en:

ENEMISTAD, con presencia de la HIPOCRESIA:

"Les Hollandais, tous des salauds, des demi-boches, encore plus lèche-culs quand ils ont quelque chose à vous demander et pingres comme on n'a pas idée, et puis je n'aime pas cette façon de s'aplatir devant le client pour avoir des cigarettes; après --

tout on a au moins un peu de style, ils re-
tourment la manivelle, et puis moi je les-
..." (75) y de nuevo p. 88 = hollandais =
crétins.

¡Qué lejos está Vandenvoic y su "sale carcasse de pseu-
do Hollandais dipsomane"!).

PEREZA: "J'ai expliqué le coup à un gars (falta un
batería) qui s'en foutait, il avait pas en
vie de se remuer" (77).

Encuentran a Martin que ha pedido que le -
vayan a recoger: "C'est bien ça, salaud, -
trop de flemme pour revenir rue Notoire-du-
-Vidame et il a bouffé là" (78).

FEALDAD: En la descripción de las "chicas" presentes
en la fiesta. Cada una tiene un defecto, o
varios. (83, 84, 86).

En cuarto lugar, la disforia, a través del ambiente que -
rodea a los personajes y a las circunstancias, se articula, siem-
pre en compañía de la verosimilitud, en:

DESAGRADO FISICO:

(Táctil) "Il faissait tiédasse..." (72).

- Desapareció el "Il faisait un temps su-
perbe"-

(Visual) "C'est moche, le Normandie avec -
ses fausse poutres en liège aggloméré" --
(73).- Nótese la presencia, con valoración
opuesta a la ya conocida del eje "Realidad-
-apariencias".

(Visual): "C'est noir, la barbe, ces che-
mins tous les jours..." (73).

- Y la falta de luz, completamente verosí-
mil... "Et toutes les lumières se sont --
éteintes dans la rue, la panne" (74).

Indefectiblemente se recuerda con nostalgia la casa de la Pyssenlied.

(Malestar físico general), unido a la presencia del "objeto" por excelencia, el coche: ... on est sortis, sale bagnole, dans les virages c'était à dégueuler...". - (78).

Disforia, pues verosímil. Versosimilitud rayana en la pura transposición de la realidad, en la pura aceptación de la realidad, sin modificación, sin re-forma, tan fiel y veraz como la inclusión de la fecha de elaboración:

"On arrivait au pont de Suresnes, tout plein de flaches et mal entretenu, avec l'autre en construction, à côté, amoché, ils l'avaient commencé en quarante et ça a dû rouiller en cinq ans" (81).

El estudio de "Vercoquin et le Plancton" y de "Martin m'a téléphoné", sobre todo el de este último relato, ha aportado novedades con respecto al sistema semántico-estilístico de Vian por -- cuanto que han ampliado el modelo extraído a partir de Trouble dans les Andains.

Y la ampliación es a su vez notable por cuanto que no se trata de nuevas articulaciones que vengan a matizar el sistema ya conocido, sino de la presencia de sus opuestas. Al menos en lo -- que respecta a dos de los tres grandes ejes conformadores de Trouble -euforia, no-realidad, tendencias- Martin m'a téléphoné supone la presencia del "polo" opuesto -disforia, verosimilitud-.

Los ejes semántico-estilísticos se van completando.

Es posible que este trabajo hubiese podido ofrecer resultados más interesantes de haber contado con una cronología establecida y unívoca en lo que respecta a las fechas de escritura de -- las distintas obras de Vian. Como no es así, como en las bibliografías y trabajos biográficos consultados hay desavenencias y lagunas, como aún no se ha producido una edición cronológica (-peut-être Gallimard...) es imposible dar una imagen fiel de la evolución del sistema semántico-estilístico de Vian.

Prescindiendo pues de la evolución, lo que este trabajo -- sí puede dar es una panorámica del estilo de Vian o lo que es lo mismo, una primera aproximación de su "manera de ver", una descripción de las líneas fundamentales generadoras de los textos, -- considerados éstos como una unidad suspendida en el tiempo.

Estas tres obras estudiadas serán consideradas pues como -- punto de referencia -aunque no de partida- pues ellas tres frente a las demás representan el comienzo de la actividad literaria de Vian y contienen ya cierto germen si no de desavenencia, si de variedad.

Se trata, pues, de los siguientes:

Una vez localizados, nombrados y descritos buena parte de-

los ejes semántico-estilísticos generadores del relato, estudiar la presencia -o ausencia- de los mismos a lo largo de los relatos posteriores, considerados éstos como un todo. Descubrir, si las hay, nuevas articulaciones de los mismos.

A falta de un minucioso estudio evolutivo, constatación de las tendencias generales.

489

RESTANTES RELATOS CORTOS

=====

Los relatos cortos, como lo era "Martin m'a téléphoné", si guen presentando cierto carácter de utilidad en este trabajo, pues cada uno de ellos parece estar asentado sobre uno de los ejes conocidos, sobre uno o dos principalmente, con exclusión de los demás. En este sentido puede decirse que parecen adquirir cierto valor de "ejemplos".

Así, división ya conocida, los hay a favor de la EUFORIA y a favor de la DISFORIA (los más numerosos). A favor de la No-realidad y a favor de la VEROSIMILITUD. A favor de la SEXUALIDAD, de la VIOLENCIA, del CONOCIMIENTO de manera que cada uno parece fundamentalmente generador por uno de estos ejes.

Desde esta perspectiva, pues, a través de los relatos cortos se perfila, se corrobora, la ya iniciada doble tendencia, o lo que es lo mismo, los dos aspectos opuestos y complementarios de la manera de contar de Vian. O lo que convencionalmente se llamará "primera manera" y "segunda manera".

A la "primera manera", representada hasta ahora por "Trouble dans les Andains" y por las partes primera y tercera de "Vercoquin et le Plancton" vendrán a sumarse dos relatos cortos: "Les remparts du Sud", y "L'^{oie} bleu" por cuanto que aparece como fundamentalmente generados por la EUFORIA que corre paralela a la NO-REALIDAD, y vendrán a sumarse también momentos aislados dentro de otros relatos cortos no fundamentalmente generados por estos ejes.

A la segunda manera de contar, representada hasta ahora por "Martin m'a téléphoné" y por la segunda parte de Vercoquin vendrá a sumarse la mayor parte de los restantes relatos cortos por cuanto que aparecen generados por la DISFORIA, con presencia de la VEROSIMILITUD.

El estudio de los relatos cortos "sirve" pues para corroborar la existencia de la primera manera de contar -que se hace presente metonímicamente pues la presencia de puntos aislados trae el

recuerdo del conjunto-, y ante todo "sirve" para corroborar y ampliar lo que ha dado en llamarse la "segunda manera de contar", especialmente para matizar y sistematizar el enorme campo de la disforia.

Parece lógico pues, examinar en primer lugar la persistencia de la primera manera para seguidamente centrar el estudio sobre la persistencia y despliegue de la segunda manera de contar.

Así pues, la primera manera de contar, al sistema semántico - estilístico generador de Trouble y de la primera y tercera parte de Vercoquin, pertenecen:

1) En gran medida, aunque no total y exclusivamente: "Les remparts du Sud" y L'oise Bleu" (Curiosamente los dos relatos toman asiento, aunque no al nivel que aquí se estudia, sobre el tema del desplazamiento o viaje en coche).

2) Momentos aislados de otros relatos cortos. "Les remparts du Sud" reactualiza el sistema de Trouble por cuanto que los ejes - sobre los que fundamentalmente se asienta son los ya conocidos ATAQUES A LA LOGICA, y NO-REALIDAD.

No sólo un despropósito lógico abre el relato, sino que persiste aún a través de situaciones distintas o lo que es lo mismo, - a través de la evolución del episodio:

"Le major, couvert de dettes comme jamais ça ne lui était arrivé depuis des années, décida d'acheter une voiture (!?) pour passer des vacances plus agréables" (27).

Y por si el razonamiento en cuestión fuese poco agravio a la lógica normativa, lo primero que hace es gastar el poco dinero que en ese momento le queda:

"Il ne lui restait pas grand-chose, mais c'était tout de même trop. Il paya son loyer --

avec sa montre, troqua son pantalon (...) -
et fin prêt se mit en quête d'une façon de
dépenser son argent résiduel". (28).

Que el mal empleo de la LOGICA está al servicio, es eje sub-
ordinado de la NO-REALIDAD, lo demuestra el párrafo aclaratorio
que en el texto precede justamente a la cita anterior:

"Ayant ainsi donné de l'intérêt à l'opéra --
tion, il s'efforça de la compliquer encore--
pour l'élever à la hauteur d'un miracle --
païen..." (27).

Y no sólo este eje rige o genera el principio del relato, -
la intención determinante que parte del Major, sino la consecución
del mismo, la finalidad subyacente a la acción por él narrada: el-
viaje. Lo que en principio se presenta como una alternativa en el-
medio de transporte -coche - tren- con la subsiguiente elección,-
finalmente se revela un juego de escondite entre los viajeros y la
policía. Este acaba siendo el móvil de la acción, y no el desplaz
amiento Paris-Saint-Jean-de-Luz, o Biarritz.

Es esta la finalidad -ilógica subyacente a todo el relato-
y que expresa, por ejemplo, el párrafo siguiente:

"Afin d'éviter la rencontre de ces bipèdes -
accouplés et vêtus de bleu foncé que l'on -
nomme gendarmes, le Major prit au sortir -
de la capitale un chemin de traverse, inti-
tulé pompeusement N 306 (...) Il s'ensuivit
qu'à cinq heures du matin, après avoir roulé
huit heures à cinquante kilomètres de moyeun
ne (...) il arrivait tout droit à Paris, -
porte d'Orléans. Il ne restait qu'un litre -
d'essence et le Major se sentait heureux. -
On n'avait pas vu le képi d'un flic". (42).

Pero si "les remparts du sud" se asimila al universo de Trou

ble es principalmente por la coincidencia en lo que respecta a la presencia del propio eje NO-REALIDAD, generador ante todo del objeto "coche automóvil", y de ciertas situaciones que su presencia acarrea:

"J'ai la voiture! Renault 1927, coach avec malle arrière.

-Et le capot qui se soulève par devant? - interrogea le Bison, inquiet.

-Oui... concéda le Major à regret, et allumage par magnéto et frein ésotérique — sur le tuyau d'échappement..." (35).

El objeto mental descrito no coincide con el objeto mental usual, pero tampoco coincide su funcionamiento:

"Verge possédait encore deux mille cinq cents francs que l'on convertit en vingt-litres d'essence et cinq kilos de pommes-de terre, car il fallait mélanger à l'essence des fragments de pomme de terre, — dans la proportion d'un quart, vu l'âge — de la voiture..." (42).

(Como se puede apreciar, también el eje — TECNICISMO aflora en este pasaje).

Y la NO-REALIDAD a la manera de Trouble estalla indiscutiblemente a través del eje FUSION, convirtiendo así a la Renault 1927 en un objeto totalmente privado.

Ya el relato avanzado aparecen los flics. Los personajes se encuentran en la obligación de... esconder el coche:

-Au travail! commanda le Major. Coupe cet arbre. Voilà une clé anglaise (...) L'arbre abattu, il se remit à le débiter en bûchettes suivant les indications du Major.

Ils cachèrent les feuilles dans un trou et camouflèrent la voiture en meulle à charbon de bois..."

Y cuando los gendarmes se van:

... et dès qu'ils se trouvèrent seuls, -
ils se mirent en devoir de démolir la pseu-
domeule.

Ils eurent la désagréable surprise de -
constater que la voiture n'était plus de-
dans (...).

Ils se retournèrent et virent la Renault
qui broutait l'herbe au pied d'un pommier-
... (47-8-9).

Y el hecho no es además casual sino que sobrepasa el obje-
to en cuestión y alcanza al universo en el que se mueve el relato:

"Toutes les fois (dice Verge) qu'on la re-
couvrait de terre, celle de mon père en --
faisait autant" (49).

NO-REALIDAD, pues, directa, a través de FUSION, a través -
de ATAQUES A LA LOGICA... Todo ello acerca esta manera de contar -
a la ya conocida, puesta de relieve a través fundamentalmente de -
Trouble.

Estos son los ejes dominantes, los que atraviesan el rela-
to de una parte a otra, lo cual no implica ausencia de otros ejes-
igualmente conocidos, pero cuya presencia es menos constante en --
este relato, para algunos incluso esporádica:

Así pues, también están presentes los ejes SUPERLATIVIDAD-
TECNICISMO, VIOLENCIA, ATAQUES A LA NORMA.

Como resultado de todo ello, tal como se ha dicho y repeti-
do, este relato corto se aproxima a la primera manera de contar de
Vian, cuyo máximo exponente es Trouble. O más exactamente, la ma-
yor parte de este relato. Pues hay en él otra parte, menos dominan-
te pero sí bastante extensa que coincide con lo que se ha dado en
llamar segunda manera de contar. Se trata de la parte del relato -

que precede al viaje y que será examinada en su momento.

El otro relato corto que recuerda y hace revivir en la mente el universo de Trouble es, como ya se ha dicho, "l'Oie bleue".- También en él se habla de vacaciones y de viaje.

Y si este relato corto recuerda y hace revivir el universo de Trouble, es también ante todo por la presencia del eje NO-REALIDAD directa o NO-REALIDAD vía FUSION.

Así por ejemplo los párrafos siguientes:

NO-REAL: "La route s'embobinait à grande vitesse — autour des pneus de la voiture, mais un — système perfectionné dérivé de l'arrecche — clous "super", en vente aux Comptoirs Cyclistes, l'en détachait automatiquement et elle retombait derrière en molles ondulations..." (170).

"De temps à autre, un marsouin, traversait la route, mais là, ce n'était qu'une illusion... (que sin embargo el lector acepta y convierte mentalmente en realidad) (171)

"Le chemin des champs était (...) Il comportait (...), enfin, les champs avec tous les ingrédients voulus: moutarde, colza, blé animaux différents et indifférents" (180).

FUSION: "Par ricochet sur la chèvre (...) il (...) pénètre, en raison de la vitesse acquise, — au milieu du garage en abandonnant l'aile droite de sa voiture à la borne affamée... (173).

"...les chaussures charmantes de Jacqueline, de lézard encore vivant fermé par une agrafe d'or pour que l'on n'entende pas — les cris" (177).

"...et en profita pour lâcher la pédale de l'accélérateur qui revint en arrière à regret, car de sa place elle voyait un grand bout du chemin par le petit trou du plancher" (170).

Otro punto de encuentro fundamental, otro eje fundamental de este relato, por el cual él pertenece a la primera manera de contar de Vian, es la LUMINOSIDAD, paralela a la que iluminaba — las primeras escenas de Trouble:

"Phaéton Bougre s'appelait en réalité Olivier..." (167).

De petits ^{nu}ages donnaient au ciel l'aspect d'un ciel parsemé de petits nuages, et c'était le cas. Le soleil éclairait, et le vent déplaçait l'air" (171).

Luminosidad fundamentalmente unida al personaje femenino Jacqueline (Anaïs), y que se va desplegando a medida que el relato progresa:

p. 170.- "Au sortir de ~~Buen~~, Jacqueline montra la bonne route à Olivier, et son geste gracieux la fit se rapprocher de lui jusqu'à, de ses cheveux bruns, frôler la joue du jeune homme".

p. 179.- "Le soleil dessinait le profil de Jacqueline à contre-jour sur une des fenêtres à petits carreaux; il dut s'y reprendre à plusieurs fois avant d'arriver à une ressemblance parfaite, mais à ce moment-là elle était vraiment ravissante.

La peau lisse de ses joues accentuait son air de grande jeunesse et le rose thé de son teint prenait près de ses cheveux de bronze..."

p. 180.- "...et toujours ses cheveux, avec le soleil pris dedans qui ne pouvait plus en sortir..."

p. 182.- "... et Jacqueline (...) avec de l'eau en perles sur les cheveux, de l'eau en cellophane brillante sur ses jambes, ses bras, et de l'eau simplement mouillée sur le sable où elle s'allongeait".

También están presentes conformando el relato los ejes o - sujetos ya conocidos: son ellos TECNICISMO, MOTIVACION, SUPERLATIVIDAD, ATAQUES A LA LOGICA (causalidad), PUNTILLOSISMO, AUTODESTRUCCION DEL TEXTO.

Finalmente, otro eje: EL EXOTISMO parece ejercer la función de intermediario entre la primera y segunda manera de contar. O lo que es más exacto, ciertos párrafos de L'Oie bleue aparecen como - transición entre los dos sistemas semántico-estilísticos, el conocido, basado sobre NO-REALIDAD y EUFORIA por una parte, el anunciado, basado al parecer sobre VEROSIMILITUD y DISFORIA.

Ciertos párrafos de L'Oie Bleue contienen por un lado el EXOTISMO eje menor de NO-REALIDAD y a la vez y en oposición a ella la verosimilitud disfórica, de manera que la No-Realidad -hecho - que ya se anunció en Trouble- no se presenta con espontaneidad e independencia sino como remedio o escapatoria, como objeto consolador ante la no aceptación de la realidad. Esto parecen indicar los párrafos siguientes:

"Depuis onze mois, il se préparait à de moment cher entre tous -surtout si l'on prend le train de la fuite au matin clair vers - les solitudes brûlées de l'Auvergne tropicale... (168).

"Un cargo norvégien débarquait justement - un lot de pins perdus coupés en rodins de - trois à quatre pieds de long, et des images de vie libre dans une cabane de troncs près du lac Ontario parcouraient l'espace avidement scruté par les yeux d'Olivier qui trebuchait sur un grelin et se retrouvait dans l'eau - chargée de mazout son plutôt allégée de mazout puisqu'il pèse moins lourd que l'eau sous en même volume, et de détritiques d'été". (169).

Y si el EXOTISMO se muestra pues apuntando hacia la NO REALIDAD hacia la que tiende, pero también hacia la realidad posible de la que huye, ciertamente disfórica, a través de este eje el

relato l'Oie bleue se ve como participando de las dos maneras de -
contar. Bivalencia ratificada por la presencia, innovadora, de la-
TIMIDEZ, generadora del comportamiento del personaje central, y has-
ta ahora ausente.

Disforia pues, en contacto con la verosimilitud y con la -
timidez, en l'Oie Bleue, hacen que este relato participe también -
de la segunda manera de contar.

Disforia en contacto con la verosimilitud en les Remparts -
du sud hacen que el otro relato corto ahora estudiado participe -
igualmente de la cara aún no bien conocida del estilo de Vian.

La timidez de Olivier viene a oponerse a la conocida sexua-
lidad (superlativa y enérgica) corporeizada hasta ahora generalmen-
te en el Major.

Los ejes se siguen completando.

Pero completemos aquí por el momento la esfera de acción de
la primera manera de contar de Vian, a través ahora, en segundo lu-
gar de los momentos aislados correspondientes al resto de los rela-
tos cortos.

En relatos en absoluto eufóricos, brilla sin embargo de for-
ma más o menos esporádica la NO-REALIDAD con la consiguiente dosis -
de euforia. Tal es el caso en "Surprise-partie chez Léobille", con -
el típico ambiente de fiesta y con la presencia del Major:

"Les accords de pick-up résonnaient joyeu-
sément sous les plafonds de l'appartement et
cernaient les meubles de'une légère couche
de musique, plus claire et qui les protége-
ait". (149).

"Elle comprima d'une main les battements -
de son coeur, et l'huis céda sous le coup
de pied féroce du Major. Celui-ci tenait -
à la main un pistolet fumant, avec lequel-
il venait de tuer la sonnette..." (152).

Tal es el caso, también, del comienzo de "Les Bons Elèves", los "Fliques" "lune y Platon":

"Ils balançaient gaiement leurs pèlerines - bleues en sifflant une marche flique, qui - se scande, tous les trois temps, d'un bon - coup de Bâton blanc sur la cuisse du voisin et doit, pour cette raison, être exécutée - de préférence par un nombre pair de fliques" (25).

Pero si se hace un balance general de los relatos cortos, se observa una clara tendencia hacia la "segunda manera de contar" de Vian: Esto es: la DISFORIA general el texto, generalmente en coincidencia con la VEROSIMILITUD.

A esta segunda manera de contar responden los relatos siguientes: "Les Fourmis", "Une Pénible Histoire", "Le Figurant", "Le Brouillard", "Blues pour un chat noir", "Les Poissons morts", "L'Écrevisse". Y a través de ellos el campo de la DISFORIA queda ampliado con nuevas articulaciones:

Así, "Les Fourmis" se asienta sobre una situación verosímil; la guerra, y dentro de ella, el desembarco, y se revela generado por los ejes menores: 1º MIEDO, que engendra la acción del personaje, o más exactamente, su inactividad, y 2º MARIONETISMO o BALLOTAGE, - eje surgido ya en MARTIN M'A TELEPHONE.

El primero de los ejes viene a articular el eje mayor EXPANSION vs ENCOGIMIENTO y coloca al personaje de Les Fourmis en el polo opuesto de la expansión eufórica de un Major o de un Popotepec.

En cuanto al segundo de los ejes citados, aparece éste al examen como eje menor del eje mayor VOLUNTAD vs INDIFERENCIA de manera que si los personajes correspondientes a la primera manera de contar dan testimonio de voluntad de acción, de espíritu de iniciativa, el antihéroe de Les Fourmis parece un objeto más traído y llevado por una situación que le sobrepasa.

Finalmente, un eje que viene a oponerse también diametralmente a uno de los ejes más conocidos, es la MESURA, polo opuesto de la Superlatividad y patente ante todo en la manera de denominar el propio hecho de la guerra, a base de demostrativos vagos, anodinos, "sin importancia".

Y si estos tres ejes citados son los predominantes, no por ello dejan de estar presentes otros ejes conocidos como son principalmente el eje ATAQUES A LA LOGICA mediante la articulación - CAUSA DESPLAZADA o AUSENTE, y el eje VIOLENCIA, ante todo en su articulación CRUELDAD.

Y si Les Fourmis termina con la muerte del personaje-narrador -la mina sobre la que se encuentra por fin estalla-, mucho más disfórica es la historia titulada UNE PENIBLE HISTOIRE en la que el personaje-narrador muere igualmente, pero con la diferencia de que en este caso se trata de un suicidio. La causa viene del interior y no ya de una situación externa, por incomprensible y paradógica que ésta sea.

Y la causa fundamental se revela ser el CANSANCIO, articulación de la disforia ya conocida y opuesta a la ENERGIA VITAL de la primera manera de contar.

Naturalmente, otros ejes también se hacen presentes como - generadores del texto. Así por ejemplo: ATAQUES A LA LOGICA por - CAUSA AUSENTE; TECNICISMO, NO-REALIDAD, como eje menor este último de la DISFORIA general.

Y de nuevo la INHIBICION como eje principal generador del relato -inhibición que se opone a la energía activa-, en LE FIGURANT. INHIBICION que por supuesto articula el eje mayor DISFORIA, en concomitancia con la VEROSIMILITUD. INHIBICION representada ante todo en ese discurso que el personaje central comienza en repetidas ocasiones y que nunca le es posible terminar: "Quand je suis sorti du Lycée, dit le figurant, j'ai essayé de..." "Quand j'ai -

commencé à travailler il y a six ans, dit le figurant..." "Voilà - six ans, dit le figurant, lorsque j'ai quitté le lycée, je jouais - un peu de violon, ensuite..." (V. pa. 196, 201, 204, 210-11, 216, - 219, 229, 232, 233-4, 238, 240, 245, 250, 251).

La VEROSIMILITUD en este caso llega a momentos de verdadera - descripción realista y desagradable. Así por ejemplo, el paisaje - parisino que se ofrece al personaje central al salir del metro:

"L'étiage assez bas laissait à découvert - une frange d'herbe miteuse et de gravier - noirâtre souillé de diverses immondices..." (187).

Otros ejes conocidos también conforman el relato. Son ellos-ATAQUES A LA LOGICA, VIOLENCIA, MOTIVACION IMPLICITA en las denominaciones -Coco Pourrit, Cinébruyant-. Pero entre ellos, que no ha - cen sino corroborar el estilo particular de Vian, uno viene a am - pliar con su presencia novedosa el campo de articulaciones de la - disforia.

Se trata de 1 conocido eje FUSION DE REINOS, eje menor de NO -REALIDAD, articulado esta vez en otro eje aún menor, en otro eje - subordinado a él que se puede denominar "CONFLAGRACION DE OBJETOS". Es el caso conocido de objetos dotados de vida y de intención. Pero ahora se confabulan en contra del personaje contribuyendo a la disfo - ria general, al mundo difícil y en absoluto deseable. Así por ejem - plo:

"... et le robinet fâché retourna son col - de cygne pour l'asperger copieusement..." - (206)
 "... la tablette s'inclina et lui lâcha sa - valise sur la tête..." (206).

Y la CONFABULACION DE OBJETOS persiste en LE BROUILLARD, en-

502

BLUES POUR UN CHAT NOIR, y sobre todo en LES POISSONS MORTS.

En el primero de estos tres relatos, el eje en cuestión comparte su actividad con los ejes VIOLENCIA, muy abundante, TECNICISMO y SUPERLATIVIDAD, cuya presencia es ya cada vez más clara en esta segunda manera de contar. Todo ello en una situación que refleja la realidad posible: estado de guerra, que de nuevo se intenta rechazar en aras de la construcción de una Realidad imaginaria.

Igual DISFORIA general, CONFABULACION DE OBJETOS, y abundancia de la VIOLENCIA, se advierte en BLUES POUR UN CHAT NOIR y - en LES POISSONS MORTS. En el primer caso con presencia de la VEROSIMILITUD en concomitancia con el ambiente de postguerra, el segundo en un ambiente pacífico, pero más deprimente aún, en el que la CONFABULACION sobrepasa el nivel de los objetos y se instala en - las personas transformándolas en mala voluntad manifiesta y patente.

Estos relatos junto con L'ECREVISSE, en el que fundamentalmente se narra el proceso de una enfermedad, forman el conjunto de relatos que ante el estudio semántico-estilístico aparecen como - fundamentalmente generados por los ejes DISFORIA y VEROSIMILITUD. - Es decir, estos ejes aparecen como dominantes y como polos opuestos a la pareja formada por EUFORIA - NO-REALIDAD.

Otro grupo de relatos, por otra parte, viene en cierto modo a "completar" el campo igualmente conocido de la VIOLENCIA. Por un lado alguno de los relatos citados a continuación ratifica la - presencia de este eje; por otro, algunos hay que aparecen genera-dos por su opuesto y complementario; la TERNURA.

Al primer subgrupo pertenecen LE VOYEUR (en concomitancia con la sexualidad), UN COEUR D'OR (crueldad infantil), MARSEILLE - COMMENÇAIT A S'VEILLER, y LE RETRAITE (violencia y crueldad).

Al segundo subgrupo pertenecen LE LOUP GAROU (Mansedumbre vs Violencia), LA ROUTE DESERTE (ternura) y LE DANGER DES CLASSIQUES.

Los restantes relatos, si bien configurados por la mayor - parte de los ejes conocidos, aparecen igualmente como ejemplos o - testigos ejemplares de un eje fundamentalmente en torno al cual el relato parece haber tomado vida.

Así LES BONS ELEVES se revela como un constante ATAQUE A LA NORMA, norma que por cierto mata la ternura a la vez que favorece- la Violencia y la Crueldad.

Así LE VOYAGE A KHONOSTROV, en idénticas circunstancias -el comportamiento personal disidente de la norma general se revela - inadmisibile y se intenta subsanar de la mano de la crueldad y la - violencia.

Así LES POMPIERS gira en torno a la sencilla frase generada en torno al eje ATAQUES A LA LOGICA. Y LE PLOMBIER reactualiza un- eje lejano -del que hace tiempo que no se habla-, Esto es, el eje: Autodestrucción del texto.

504

LAS GRANDES OBRAS NARRATIVAS, LOS POEMAS, EL TEATRO

=====

(CONEXIONES ENTRE PRODUCCION LITERARIA Y BIOGRAFIA)

LAS GRANDES OBRAS NARRATIVAS. LOS POEMAS. EL TEATRO.

"Así, el discurso poético, tal como lo — concibe Bachelard, oponiendo, por ejemplo, la euforia del granero a la angustia de — la bodega, puede considerarse, desde este punto de vista, como un empobrecimiento — sémico, provisional pero considerable, en provecho de cierto número de categorías — sémicas de carácter redundante".

Greimas S.E. p. 57. (Gredos).

Desde un principio se ha enfocado la obra literaria de Boris Vian como generada por un estilo particular individual y privado. Desde un principio la labor central de este trabajo ha sido la de procurar aprehender y ceñir en un sistema conceptual ese es tilo indiscutible y omnipresente pero difuso.

El análisis de TROUBLE DANS LES ANDAINS ha sido, en este — sentido, fructífero sobremanera al brindar —bajo la aparente sin— importancia del relato— todo un sistema de ejes con sus correspon— dientes articulaciones o ejes menores, generadores persistentes e incondicionales de la más mínima partícula del relato.

Seguidamente, el estudio de los relatos breves ha confirma— do la presencia activa de dicho sistema y además lo ha ampliado,— presentando en ciertos momentos la otra cara de la moneda, los po— los opuestos y simétricos de los ejes conocidos.

De esto último se desprende, pues, no sólo un ensanchamien— to del sistema valorable en sí mismo, sino una bivalencia, una si— metría, una presencia del eje y de su contrapartida, fundamento — esencial, causa del claro-oscuro típicamente vianesco en las obras

506

de las que a continuación se pasa a dar cuenta.

El análisis semántico-estilístico tiende a su fin, y a medida que éste concluye, una personalidad queda dibujada con toda nitidez. Nitidez que en modo alguno es sinónimo de simplicidad, y que está precisamente fundada sobre series de bivalencias.

PRIMERA SERIE DE BIVALENCIAS

=====

FACETA ESPECTACULAR

Hay tres ejes sobradamente conocidos, que, reagrupados, - pueden interpretarse como el aspecto o la faceta espectacular o - llamativa de Boris Vian -escritor-.

Son los llamados "SUPERLATIVIDAD", "SEXUALIDAD" y "ESNOBISMO".

Tienen su contrapartida explícita en la obra -presencia de PUDDO, TERNURA, MESURA y SUAVIDAD-, y tanto unos ejes como otros, - es decir, todo el sub-sistema hunde sus raíces en la vida real - del escritor.

LA SUPERLATIVIDAD

LA SUPERLATIVIDAD subsiste a lo largo de la obra bajo múltiples aspectos: en los objetos concretos, en las palabras, en la amplitud de escenas, en las pasiones.

Ejemplos de ello son las dimensiones de la iglesia en L'E-cume des Jours: "Au-dessus d'eux les piliers montaient, montaient et paraissaient se rejoindre très loin". (p. 51); los "vingt paquets de 52 cartes" que Laveste necesita para jugar al "tirelarigot". - (Goûter des Généraux p. 336); las escenas más sobresalientes en - L'Arrache-cœur, que son deformación por agrandamiento de la realidad; las elucubraciones y miedos de la madre, Clémentine (sobre todo el C. VI de la III parte, p. 161-170), la figura del cura en el sermón, su voz y los gritos del pueblo asistente a la misa - (Arrache-Cœur p. 64-68); la pasión de Chick a lo largo de L'Ecu-

me -pasión por Partre-, la afluencia descomunal de genta a las conferencias del autor du Remugle (p. 72 y ss. E.J.); el mal olor, — que es "Puanteur" en el Equarrissage pour Tous, o, en la misma obra, la enorme pelea entre los hermanos —que por deformación superlativa de la realidad llegan a tener distintas nacionalidades.— Y también en el teatro, la persona de Saureilles, cerca a la figura del Major por lo que de excesiva tiene.

Abundancia superlativa en la verborrea de Cruche frente a — la medida —palabra simple pero exacta— de Zénobie.

LA SEXUALIDAD

En cuanto a la SEXUALIDAD, el eje permanece igualmente a lo largo de la obra, si bien con ciertos matices particulares:

Permanece intacta, como sexualidad "en estado bruto" en — L'Automne à Pékin, en L'Herbe Rouge y en L'Equarrissage y a este eje obedece: la descripción del "Huissier" preparando la reunión — del Consejo de Administración (A.P. 77-8), el hermano de Rochelle, que le estira de la falda ("son geste eut pour effet de dévoiler — les cuisses ravissantes de Rochelle et des hommes tombèrent évanouis" A.P. 84-5); la estampa de la mujer del Alcalde "toute rouge et — toute nue", "elle avait de gros seins qui lui claquaient sur l'estomac" (H.R. p. 58) así como la escena siguiente de la carroza — ("... une grande litière de parade dans laquelle la rousière se faisait mettre à mal par un gros singe. La location du singe coûtait — très cher et ne donnait pas de si bons résultats que ça, car la rousière s'était évanouie depuis dix minutes et ne criait plus). Finalmente, y por no alargar demasiado los ejemplos, a este mismo tipo de actuación del eje obedece la vestimenta de Cathérine en L'Equarrissage, falda excesivamente corta, y las constantes insinuaciones de Marie.

En L'Ecume des Jours este eje subyace constantemente al relato pero discretamente, de manera velada y en sordina de manera - que como ejemplos de los momentos más duros de su presencia pueden citarse la lección de Biglemoi que Colin da a Nicolás o la puerta- que "claqua derrière lui (Colin) avec le bruit d'une main sur une- fasse nue" (E.J. p. 29) o la conducta de Nicolás -a la que se alu- de de manera global sin entrar en detalles:

"-Et Nicolás? demanda Isis.

-Il va bien. Choloé me dit qu'il s'est ho- rriblement mal conduit avec toutes les fi- lles des hôteliers chez qui ils se sont - arrêtés". (E.J. p. 76).

Otras veces sin embargo este eje se presenta bajo matices - más sombríos: ^{canal}cerniéndose a la crueldad o a la disforia, bajo el aspec- to del desinterés o del cansancio. Todo ello en consonancia con la trayectoria global de la narrativa.

Es así como tiene lugar la escena del viejo mostrando su -- resto de juventud en la "foire aux Vieux":

"De ses doigt tremblants, le vieux commença de défaire sa braguette..." (A.C. 36).

O la presencia del Maréchal y su androíde, las siestas de -- Clémentine, o el caballo que parece ser castigado por haberse deja- do llevar por sus instintos amorosos:

"C'est un étalon, il a fauté"
Il n'a rien fait de grave.
-Il était libre, dit l'homme. L'avait qu'à - ne pas fauter".
-Mais c'est son devoir, dit Jacquemort".
(A.C. 95).

En cuanto a la presencia de este eje dotado del matiz disfórico, baste recordar la actitud de Jacques Mort con respecto a Cul - blanc. ("Il se revît en pensée (...) à ce souvenir, sa chair s'é - mouvait presque malgré sa lassitude") (A.C. p. 101).

EL ESNOBISMO

Pero el aspecto llamativo o espectacular de Vian se recupera sin embargo con la presencia del ESNOBISMO -no sin que este eje sufra igualmente cierta transformación-, de lo excéntrico a lo - "follement simple".

Conserva este eje su frescura primitiva en la primera parte de L'Ecume des Jours y se hace mucho más suave y menos insistente - en L'Automne à Pékin y en L'Arrache-coeur.

Téngase en cuenta que L'Ecume empieza, tal como antaño comenzaba Trouble, bajo el gesto -eufórico de la toilette. Y así el narrador muestra a Colin en un "élégant costume d'intérieur, pantalón de velours à côtes vert d'eau très profonde et veston de cal - mande noisette" (p. 8). Gesto que por parte del personaje central - masculino se repite momentos antes de la cena en compañía de los - amigos:

"Je mettrai mon complet beige avec ma chemise bleue, et ma cravate beige et rouge et - mes souliers de daim à piqures et des chaussettes rouges et beiges..." (E.C. p. 26).

Esnobismo que, en esta primera parte de L'Ecume, se hace - extensivo a los objetos circundantes al personaje en cuestión (casa, muebles), conservando así el paralelismo con Trouble -con el - estilo de Trouble-, que es el prototipo, recuérdese, del llamado - "primer estilo de Vian".

Por último, y todavía en L'Ecume des Jours, la importancia de este eje se pone de manifiesto en el cambio de personalidad en Ni-

colás que, de cocinero -con lenguaje distante- a amigo -con lenguaje familiar- pasa a través principalmente de un cambio en la toilette. (V.p. 46-7).

Y en este mismo sentido actúa la "tenue" -maquillaje, muebles, en torno- con respecto a Saureilles que le convierte, de predicador en vedette.

Y frente a las variaciones, la continuidad. Según ella cabe deducir que ciertos rasgos personales en la manera de vestir indican una personalidad constante. Así las camisas amarillas del Profesor Mangemanche o la "tenue follement simple" de Jacquemort, -psiquiatra.

FACEA ESPECTACULAR DE BORIS VIAN.-

SU CORRELATO EXTERNO A LA OBRA.

Es interesante ver cómo la obra de Boris Vian, a pesar de su aspecto enormemente fantasista e imaginativo hunde sus raíces -si como tal se puede considerar los ejes puestos de manifiesto- tras el análisis semántico-estilístico llevado a cabo-, en la propia vida "real" del ciudadano Vian.

Si la SUPERLATIVIDAD genera las fiestas de Trouble o Vercoquin, también en Ville d'Avray o en Capbreton se erige en principio activo de las reuniones juveniles en las que Boris tomaba parte y en la mayor parte de las ocasiones como director. Y más tarde en las reuniones de adultos, en el Tabou o en Faubours-Poison-nière, de manera que "La Fête, pour lui, fête de l'esprit ou des sens, de vait toujours battre son plein" (Noël Arnaud p. 296).

Si alguno de sus personajes, notablemente el Major de Trouble, son expresión concreta de la SUPERLATIVIDAD ENERGICA de la ENERGIA SUPERLATIVA, toda la vida de Vian se mantiene igualmente sobre este principio y prueba de ello son las actividades diversas,

numerosísimas, que citan sus biógrafos:

Así se expresa M. Rybalka en la página 1 de su introducción

"

"Individu aux activités multiples, il avait été durant ses vingt années de vie active, - ingénieur, normalisateur, trompettiste de jazz, critique, journaliste, chanteur, traducteur, acteur de cinéma, inventeur, cuisinier, menuisier, pataphysicien, collectionneur d'instruments bizarres, amateur de vieilles voitures..."

Y Noël Arnaud:

"Mais le champ de ses activités était vaste, ses dons innombrables et il n'avait prononcé aucun vœu de renoncement" (p. 198).

Y es igualmente de notar que la SUPERLATIVIDAD en cuanto a la actividad de Boris Vian no es sólo cuestión numérica -abundancia de actividades concomitantes-, sino cualitativa en el sentido de que cada una ^{una} llevada, hasta el límite, esto es, a cada una de ellas se entregaba totalmente y con toda minuciosidad. Y así es como por ejemplo, de su relación con la música obtiene junto con la orquesta de Claude Abadie, una serie de premios tanto en Bélgica -primer Concurso Internacional de Jazz amateur- como en Francia; - más tarde cuando el oficio de trompeta se cambia por consejero artístico en la casa Philips, no es en absoluto uno más de los que en ella trabajan: la casa crea una sucursal, Fontana, para poder poner en práctica sus ideas innovadoras. De su relación con la ingeniería, no se limitaba a adquirir conocimientos, sino que éstos, una vez asimilados, producían con toda naturalidad una serie de inventos... En cuanto a sus relaciones humanas, inmediatamente se erigía en centro -los demás le erigían en figura central- de los círculos en que tomase parte. Así ocurrió en Saint-Germain-des-Prés o más tarde en el Collège de Pataphysique.

Con respecto a la SEXUALIDAD, todavía perdura en parte de la sociedad francesa el "aura de scandale" (Rybalka) que durante ~~el~~ cierto tiempo le ha convertido en Vernon Sullivan, cuando él era realmente Boris Vian. De esta situación él se ha quejado aún sin abandonar por ello ciertos coqueteos con la opinión pública ("Utilité de la Littérature Erotische", o "Je suis un obsédé sexuel").

En cuanto al ESNOBISMO, éste ha acompañado a Boris Vian en su vida al menos tanto como en sus obras. Y, como en ellas, no se ha limitado a las prendas de vestir sino que se extiende a los objetos circundantes. Noël Arnaud habla de ello e incluso explica su origen.

Cuando muere Paul Vian, el hotel -vivienda primero de los Vian, luego alquilado- se vende mal, y los muebles se subastan. Pero:

"Boris sauvera du commissaire-priseur quelques meubles sans valeur qu'il rapportera chez les parents de sa première femme, 98 rue du Faubourg-Poissonnière et qui le suivront (subrayo yo) au 6 bis Cité Véron quand il s'y installera avec Ursula en 1953. Un fauteuil en rotin, dernier vestige de Ville d'Avray, servira d'élément fondamentale dans la construction de la "sedia" au cœur de laquelle sa Magnificence le Baron Jean Mollet, Vice-Curateur du Collège de Pataphysique, apparaîtra triomphalement..." (N.A.P. 13).

Y en cuanto al origen, parece ser hereditario:

"Le grand bourgeois ruiné, condamné à de tristes besoins mercénaires, ne s'était pas mué en prolétaire en faux-col aigri et revanchard, mais plutôt en aristocrate fin de race contemplant les agitations du monde avec un scepticisme enjoué, il conservait les goûts -et le charme- d'un dilettante; il devait les léguer à son fils Boris qui les arbora fièrement à sa boutonnière en dandy provocant" (N.A. p. 14).

En lo que se refiere a la estricta vestimenta, las biografías ponen en repetidas ocasiones de manifiesto la importancia que Vian le acordaba a la vez que ello suponía un motivo de alegría y contento.

Prueba de ello son las compras a las que los miembros de la orquesta de Claude Abadie se libraron en Bélgica donde era necesario gastar el abundante dinero que ganaron mediante la gloriosa actuación en el concurso de jazz antes citado, y cierto viaje a Londres. Situaciones reales de las que da fé nuevamente Noël Arnaud:

..."Puis, nous décidions d'aller dépenser notre argent... Et l'on s'est acheté toutes sortes de choses extravagantes, sur tout des chaussettes à rayures horizontales comme en portent les joueurs de football" (N.A. p. 101)

"Le 22 mai 1947, en compagnie de Michelle et de Claude Léon, Boris est à Londres pour acheter des disques, s'habiller smart et rapporter du tabac à..." (N.A. p. 315).

CONTRAPARTIDA A LA FACETA ESPECTACULAR

Y como contrapunto a esta faceta que se ha llamado ESPECTACULAR o LLAMATIVA, frente a este gran eje que se podría llamar ESPECTACULARIDAD, por conservar el método hasta ahora empleado, articulado en superlatividad, sexualidad y esnobismo; como polo opuesto surge, en contraposición al primer estilo de Boris Vian, la MODERACION eje articulado principalmente en MESURA, PUDOR y HUMILDAD (= Sencillez).

La medida, en efecto, rige el texto en el momento en que éste aborda cualquier tema de peso en lo que concierne a la naturaleza humana. Hay en ello realmente cierta dosis de humildad al no querer erigirse -en tanto en cuanto es escritor- en moralista o pseudo

filósofo. En estos casos la postura es simplemente de la constatación, cuando no es que dicha constatación va seguida de la confesión de ignorancia. A ello obedece igualmente el tratamiento simple que conlleva el tema por excelencia, el tema del amor.

Recuérdese a este respecto el diálogo sostenido entre Anne y Angel en L'Automne à Pékin sobre la degradación del amor, diálogo en el que, a la manera de envoi Angel pronuncia repetidamente las palabras: -"C'est toi qui dis ça, Anne... C'est toi qui dis ça?...". (p. 150 y ss). Angel desea que las cosas sean de otro modo e imagina -si él fuera el amante de Rochelle- un amor exclusivamente sentimental. Anne constata la realidad con precisión casi técnica a la vez que la incapacidad para evitar que así sea:

-N'abîme pas Rochelle, dit Angel....

-Elle s'abîme elle-même, dit-il. Tu ne pourras pas l'empêcher....

.....

-Alors? ... dit Angel.

-Alors, je ne sais pas ce que tu feras, dit Anne. Et au fur et à mesure, elle s'abîmera avec une rapidité qui augmentara en progression géométrique (A.P. p. 153).

Igual simplicidad o mesura ante el tema du "vide" en L'Arrache-Coeur o del "Trop plein" en L'Herbe Rouge. Jacquemort quiere llenarse de sentimientos y pasiones ajenas porque él carece de ellas. Wolf al contrario, aspira a desembarazarse de su pasado en forma de recuerdos. Situaciones ambas irresistibles por cuanto que impiden coartan o anulan la eclosión de lo que sería la personalidad íntima de ambos personajes. Pero, en estos casos, ni una palabra más alta que otra. Ningún golpe de efecto "ostensible" -que cabría esperar, dado el gran manejo hasta ahora de la superlatividad. — Aquí, el efecto sobre el lector se consigue precisamente a través de la postura opuesta: Constatación, sumisión al hecho, moderación.

En cuanto a L'Ecume des Jours, es más difícil poder aislar un pasaje determinado puesto que éste es el eje constantemente generador del relato, situación lógica puesto que es el amor lo que está constantemente en juego.

Y la explicación a esta postura está insinuada en la propia obra narrativa: en L'Automne à Pékin, después de la escena —rosa— entre Anne y Rochelle, Boris escribe como cita inicial al siguiente capítulo, y como excusa:

"...Je ne mettrai plus de petits machins comme ça qui de place en place, parce que cela devient emmerdant". (A.P. p. 89).

Y esta medida, conforme a la técnica general de concretización en Vian, muchas veces se materializa en situaciones sensibles en objetos concretos, que enmarcan los temas antes citados.

Así por ejemplo, en L'Herbe Rouge, cuando la máquina va a ser inaugurada por Wolf y Lazuli, queda olvidado el tiempo excepcional de Trouble, el "temps splendide" de manera que "le jour (en cuestión) était pareil aux autres" (p. 11); de manera que no hay — "vacarme" ni siquiera agitación en el "carré", hay reposo y silencio: "le ciel, assez bas, luisait sans bruit" (p. 11)... "Il y avait de temps en temps l'écho fugitif d'une voiture, derrière le mur Ouest du Carré, en bordure de la route. Les sons portaient loin: c'était jour de repos et les gens s'ennuyaient dans le silence". (p. 12).

Frente a la SUPERLATIVIDAD, pues, la MESURA.

Y frente a la SEXUALIDAD, el PUDOR.

Wolf llega a mostrarse incluso tímido y con ciertas reservas a la hora de enfocar el tema del amor, —frente a la sexualidad desbordante y enérgica que estalla como prototipo en Trouble:

"Malgré les conversations crues avec les copains du lycée, mes connaissances restaient fort vagues... je... vous savez que ça me gêne, mesdemoiselles..." (H.R. p. 169).

Y no es uno sino varios los personajes de L'écume des Jours que configuran su personalidad ateniéndose a este eje. Así Cloé:

-Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse, ma Chloé?
demanda Colin.
-S'embrasser, dit Chloé.
-Sûr... répondit Colin, Mais après?
-Après, dit Chloé, je ne peux pas le dire -
tout haut.
-Bon, dit Colin, mais après?
-Après il sera l'heure de déjeuner.
(E.J. p. 72).

Así Isis:

"Comment vont vos cousines? demanda Nicolas.
Isis rougit jusqu'aux yeux". (E.J. p. 83).

Incluso el narrador se afine a este principio activo, generador del relato: durante la conferencia de Partre tiene lugar cierto diálogo entre Chick e Isis cuya progresión el narrador no permite:

"Oui, dit Chick. C'est ce soir-là que Nicolas t'a raccompagnée... Heureusement, la totalité du plafond s'abattit dans la salle, - évitant à Isis de donner des détails". (E.J. p. 77).

Y no digamos al héroe masculino principal, Colin. Recuerdese al respecto el primer encuentro con Chloé, y particularmente el delicioso flash del banco "le banc paraissait un peu humide..." que constituye el brevísimo capítulo XIV (p. 43 E.J.).

Y por último, y cerrando este pequeño capítulo sobre la ESPECTACULARIDAD y SU CONTRAPARTIDA, conviene anotar, frente a la — presencia bastante insistente del ESNOBISMO a lo largo de la obra, la "paletería", el "mal coiffée" y "mal fardée", la "Cotonnade — sans intérêt" de uno de los personajes menos dotados de "esprit", — de Culblanc (A.C. p. 63, 62, 74).

CONTRAPARTIDA A LA FACETA ESPECTACULAR, — SU CORRELATO EXTERIOR. —

Este último trio de ejes, que en el sistema semántico-estilístico funcionan como polos opuestos a los enmarcados bajo el epígrafe "faceta llamativa o espectacular"; esta serie de impulsos vitales — ésta es, recuérdese, su naturaleza antes de quedar fijados — y disecados en un sistema nocional —; esta última serie encabezada por la moderación, ¿son igualmente principios activos, generadores de cierta conducta concreta en la vida real de Vian, o por el contrario deben su presencia en la obra a un puro procedimiento estilístico basado en último lugar sobre la norma del contraste?.

Es aventurado en este terreno intentar sobrepasar o interpretar estudios biográficos sobre todo los que son tan completos como el de N. Arnaud. De modo que, dejando de lado posibles pareceres — personales y aceptando única y exclusivamente lo que las voces autorizadas dicen al respecto, ninguna faceta importante en la vida de Boris Vian aparece animada por alguno de estos tres ejes, de — los que apenas se encuentra cierta correlación en el período de la adolescencia con respecto a cierta timidez de Vian ante las chicas — de la que más tarde parece arrepentirse y que en absoluto perdura en sus teorías de la edad adulta:

"... Dieu j'étais d'un timide à vingt ans — avec ma carcasse d'étiré, vraiment le bon-jeune-homme..." (N.A. p. 32).

Y a los veintiocho años Vian se expresa así :

"Ceux qui tentent de considérer impartialement le reste de ses concitoyens savent naturellement qu'une des passions les plus répandues du monde moderne est l'usage des stupéfiants sous leur forme noble (opium, haschisch) ou sous leur forme dégradée: alcool et tabac; ne parlons pas des formes chimiques.....

A ceci je répondrai que si l'on pouvait se procurer une femme aussi facilement qu'un verre de gin ou qu'un paquet de gauloises et si l'on avait le loisir, comme l'alcool et la cigarette, de la déguster en plein air sans être obligé de l'enfermer dans une chambre sale et pas appétissante, l'alcoolisme et l'intoxication disparaîtraient promptement; ou retrouveraient à tout le moins des proportions acceptables.....

Car il est parfaitement sain, physiquement parlant, de se livrer avec une partenaire choisie, à toutes les possibilités du jeu yeux mystère, selon la plaisante expression de nos pères; tandis que l'on attrape des cirrhoses à boire de l'alcool". (N.A. p. 275).

SEGUNDA SERIE DE BIVALENCIAS.-

FACETA INTELECTUAL

Hay otra serie de ejes puestos de manifiesto en el análisis semántico-estilístico- ejes ya conocidos en las obras previamente estudiadas y que subsisten como generadores de la obra de Vian en su totalidad-, que, reagrupados a su vez, forman lo que puede llamarse la "FACETA INTELECTUAL": Son ellos los ya conocidos IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, TECNICISMO, ATAQUES A LA LOGICA, ATAQUES A LA NOR

MA, y, a caballo entre este último, en su articulación "ataques a la norma lingüística", y el eje NO-REALIDAD en su articulación: - "Objetos no existentes", el eje creador de NEOLOGISMOS.

A la presencia activa de estos ejes a lo largo de las grandes obras narrativas, de los poemas y del teatro, se deben: En primer lugar, esto es, motivados por el deseo de expresión y materialización del eje IGNORANCIA-CONOCIMIENTO:

Ciertos personajes ejemplares -por cuanto que son ejemplos ~~si~~no vivientes al menos dotados de ciertos movimientos y reflejos humanos-, prototipos de la imbecilidad. Tales, el alcalde que va a inaugurar la máquina de Wolf en "L'Herbe Rouge", Amadis Dudu en "L'Automne à Pékin", el general Audubon y secuaces en "Le Goûter des Généraux" o Antoine Bonneau, "le mari" de Tête de Méduse".

Ciertos personajes que actualizan el aspecto positivo del eje: el deseo de saber. Tales Athanagore Porphyrogénète en "L'Automne à Pékin", Jacquemort en "L'Arrache-cœur", Zénobie en "Le Schmürz".

Cierto lamento lírico -el más bello poema, que por sí solo avalaría la presencia de este eje en el sistema semántico-estilístico del escritor: "Je voudrais pas crever".

Con respecto al eje TECNICISMO PUNTILLOSISMO, ha de decirse que éste perdura, y con notable persistencia, ante todo en la narración. Esto es: en "L'Ecume des Jours", "L'Automne à Pékin", "L'Herbe Rouge" y "L'Arrache Cœur".

Así, por ejemplo en la descripción de los aparatos culinarios, especialmente en el horno. Y en el lenguaje usado por Nicolás cuando es cocinero y por Colin cuando el diálogo con Nicolás versa sobre esta actividad. El horno está dotado de un "palpeur sensitif" que "se déclanche" por medio de un "bouton vert"; "la dinde", al decir de Nicolás está "parfaitement calibrée", y al preguntar Colin a Nicolás sencillamente qué hay para comer, cuál-

es el menú, lo hace en los siguientes términos: "Et quelle partie de son oeuvre (Gouffé) allez-vous reproduire?" (E.J. p. 9). En la misma obra, una taza -o un vaso- es: "un réceptacle silico-sodo -calcaïque vitrifié" (p. 88); y Colin corrige el nudo de su corbata mediante un "alésioir de poche" (p. 72).

Así, por ejemplo, en L'Automne à Pékin, el narrador describe el camino de Claude Léon hacia la oficina, enumera las calles, y sobre una de ellas precisa: "Elle faisait un angle un peu inférieur à quatre-vingt-dix degrés avec la précédente" (p. 28). Igualmente, cierto gesto del profesor Mangemanche: "Il passa les doigts entre le col de sa chemise bouton d'or et son cou cylindro-conique" (p. 51). O la manera de presentar el retrato de Athanagore, por medio de cierta ficha técnica: "Taille: 1 m 65.

" Taille: 1 m 65.
Poids: 69 kilogrammes force.
Cheveux: grisonnants.
Système pileux résiduaire: peu développé -
...etc.
Age: incertain. (A.P. p. 67).

El tecnicismo rodea el mundo de las "fouilles" así como el de la actividad en superficie: presencia de la locomotora, de los "modèles réduits". Esto, en cuanto a L'Automne à Pékin, que en lo que se refiere a l'Herbe Rouge, la máquina, imaginaria o no, simbólica o no, ocupa lugar central y ello es importante no sólo por la presencia del artefacto en sí, sino también por lo que ello conlleva en relación con los personajes -gestos, conversaciones-, y en relación con el narrador -descripciones-.

También, aunque en mucha menor escala, el tecnicismo, a veces articulado en PUNTILLOSISMO, sigue vivo en L'Arrache-Coeur, en el Teatro y en los poemas. Así, la Iglesia en la que son bautizados los trillizos es un "vaste élipsoïde", y el "curé" correspondiente piensa como próximo espectáculo para sus feligreses, -

hacer lo siguiente:

"Voilà ce que je compte faire. Au milieu -
d'un déploiement inimaginable d'ornements -
et de costumes, un chœur d'enfants de Ma -
rie remorquera jusqu'au camp de Bastien -
une montgolfière d'or (aérostats formée -
d'une enveloppe remplie d'air chauffé et di -
laté par un foyer placé dessous) (Parénte -
sis mio) attachée au sol par mille fils -
d'argent". (A.C. p. 238).

Incluso el personaje de Clémentine ~~d~~ede en lo que parece -
ser ^{para} el escritor una tentación. También ella usa ciertos tecnicis -
mos cuando imagina los posibles peligros para sus hijos y las solu -
ciones para evitarlos:

"Carreler le jardin? des carreaux de céra -
mique. Blancs, peut-être? Mais la réverbéra -
tion du soleil sur leurs pauvres yeux, un -
soleil de plomb, tout d'un coup; et un nua -
ge transparent passe devant lui; par malheur
le nuage a la forme d'une lentille -d'une -
espèce de loupe- et le faisceau se concen -
tre juste sur le jardin..." (A.C. p. 234).

Tampoco son de olvidar las apariciones de este eje en el -
teatro -por ejemplo en Tête de Méduse en donde todo gira en torno -
a los "six mois et six jours"- o en los poemas, por ejemplo en -
"Précisions sur la vie", título ya de por sí elocuente, tras el -
cual se leen las siguientes palabras:

.....
La vie c'est beau et c'est grand.
ça comporte des phases alternées.
Avec une régularité qui tient du prodige".
(C.G. p. 64).

Eje sobradamente conocido, típicamente Vianesco, y persis -
tente a lo largo de toda la obra es el llamado ATAQUES A LA NORMA,

Desde las situaciones, relaciones, comportamiento y propósitos de los personajes hasta las constantes intervenciones del narrador, - las principales articulaciones generadoras ya de Trouble, permanecen vigentes.

Al subeje ATAQUES A LAS NORMAS SOCIALES, pertenecen, por ejemplo, la relación Nicolás-Colin, Colin-Nicolas, que se hace extensiva al resto del círculo íntimo, o la instalación de Jacques en casa de Angel y Clémentine, o el absoluto desinterés de le Père en L'Equarrissage, o la variedad de nacionalidades en la familia, o la situación matrimonial de Lucie y Antoine en Tête de Méduse. He aquí algunos momentos concretos:

"Il partit en marchant de travers (A Dudu) exprès, pour que l'on voit bien qu'il était en colère". (A.P. p. 10).

"le conducteur démarra car il avait senti la traction de la ficelle rose attachée à son oreille" (A.P. p. 9).

"Dupont, le serviteur nègre, préparait dans sa cuisine une autre boîte de conserve pour le repas du soir. Il lui fallait, tout d'abord, faire cuire avec l'assaisonnement cérémonial, sur un feu laborieusement entretenu au moyen de serments solennels en état d'ignition, puis, distiller la soudure, remplir de méture la boîte de tôle étamée avec la nourriture cuite à grande eau, non sans avoir vidé la grande eau dans le petit levier; et puis souder le couvercle avec la soudure comme du fer et ça faisait une boîte de conserve pour le repas du soir". (A.P. p. 69).

En cuanto al eje ATAQUES A LAS NORMAS LINGÜÍSTICAS, la persistencia es obvia igualmente:

ATAQUE A LAS NORMAS GRAMATICABES: da origen por ejemplo, - al "pot turcique" que Atha acaba de "désincrustir" (A.P. p. 67).

O bien a las palabras de la "réniflante";

"...ça serait bien ridicule que votre mari vous écrivassit une lettre..." (H.R. p.44)

O incluso, y principalmente, a las palabras del narrador: "pelle à creusir", necesaria para "ploukir" ... deux ou trois personnes ploukaient". (H.R. p. 29-30).

ATAQUE A uno de los principios fundamentales del lenguaje: A LA ARBITRARIEDAD DEL SIGNO: Por ejemplo, Zénobie, en Le Schmürz en su actitud constante de tomar cualquier expresión al pie de la letra, en busca evidente de una motivación o certeza en los significados. Postura cercana a la del narrador en L'Automne à Pékin.

"Il (Atha) planta là Amadis interloqué dont les pieds se mirent à prendre racine, car, sous la couche superficielle de sable, ça-poussait bien" (A.P. p. 111).

"-Zut! pensa-t-il. Je vais réveiller la maison.

Mais en prêtant l'oreille il perçut la cadence régulière, la respiration souple - et posée des planches et des murs et se rasséréna". (A.P. p. 22-23).

En cuanto a la CONFUSION VOLUNTARIA DE SIGNIFICANTES o FUSION DE SIGNIFICANTES, he aquí igualmente algunos ejemplos: Uno de los juegos que el "quartier des amoureuses" propone a Wolf y Lazuli es el del "retroussis" (H.R. p. 98), el pianocktail de Colin está hecho de "érable mouché" (E.J. p. 123), uno de los eclesiásticos de L'Ecume es "le Bedon", (E.J. p. 50) o bien el "Man-teau de peau de pandour décatie" de cierta mujer que va por la calle a la vez que Colin cuando éste se dirige a casa de los Ponteauzanne (E.J. p. 30).

Esto, en cuanto a CONFUSION VOLUNTARIA DE SIGNIFICANTES. Y en cuanto a FUSION DE SIGNIFICANTES; recuérdense, por ejemplo, — los "peintureurs" o el "sacristoche" de L'Ecume, o el "antiquitaire" en la misma obra.

Y finalmente, como culminación de este proceso de deformación, aparecen los NEOLOGISMOS. Y a este respecto hay algo muy interésante en L'Arrache-Coeur en el sentido de que ratifica la — existencia del propio proceso evolutivo: es la serie ininterrumpida de fechas que van jalonando la narración. Comienza ésta con total respeto a las normas establecidas: "28 août", "29 août", "30-août", "31 août"... Pero llega un momento en que junio se convierte en "juinet", la fecha siguientes es "juinout", y así consecutivamente aparecen "janvril", "fébruin", "abroût", "juillembre", — "octembre", "novrier", "décars" y finalmente "marillet". Todo — ello dislocado además por la superlatividad, pues al parecer hay-meses de 39, 55, 59, 73,... y hasta 198 días. Al margen de esto — la narración presenta las plantas "malorties" o las "filassouzes" (93 A.C.); ~~el coche que describe una "élégante cardieide" (E.J. p. 57)~~; las "bestioles" que "zonzonnaient" (E.J. 70); las substancias "pruche" y "Hemlock" en el estudio de Mangemanche (A.P.p.50) la inyección de "évipan" que el profesor recomienda a Cornélius — Onte(A.P. p. 54); los "hépatrols" del restaurant de Pipo (A.P. 74) les "pétoufles" o "les cardavouines de mai" (H.R. p. 40-41); las — "douze pélouques" que la "reniflante" le cobra a Lil (H.R. 45)... Y los neologismos saltan incluso a los títulos —tales como L'Arrache —coeur o "Le Schmürz".

El último eje que viene a conformar la FACETA INTELLECTUAL, de Vian es el llamado ATAQUES A LA LOGICA, eje mayor del cual el anterior es articulación. Más abundante en L'Autumne à Pekin, no deja sin embargo de estar presente en el resto de la obra. Ejemplos de su actividad son la escena de venta en la que el vendedor no — acepta todo el dinero que el comprador le ofrece (E.J. p. 126). —

cuando Colin vende el pianocktail al "antiquitaire"; el comporta -
 miento de Amadis Dudu, que sigue "le plus long des raccourcis" —
 (A.P. p. 7); o el razonamiento de Le Père en L'Equarrissage pour —
 Tous:

Le Voisin.- "Avec ton coffre et ta taille, je te verrais
 plutôt en train de te battre.

Le Père.- "C'est ce que tout le monde pense, et je le
 sais bien. La vérité c'est qu'ils m'ont —
 oublié.

Le Voisin.- "Tu n'as pas reçu les papiers?
 On ne t'a pas envoyé une lettre?
 Une convocation, tje ne sais pas, moi?

Le Père.- Si, mais je n'ai pas ouvert la lettre. Alors
 je me suis dit: "ils m'ont oublié". Et de —
 fait, ils m'avaient oublié..." (Eq. p. 76).

Como contrapartida a los ejes ya vistos —y numéricamente do -
 minantes—, aparecen también en la obra de Boris Vian, los opuestos,
 que fundamentalmente son dos: ESTUPIDEZ (que da lugar, por ejemplo
 a los personajes Culblanc del "Arrache-Coeur" o Amadis Dudu de —
 "L'Automne à Pékin"), e INDETERMINACION (patente ésta último sobre
 todo en los diálogos existenciales sostenidos por Angel y diversos
 interlocutores suyos, a lo largo de sus actuaciones a través de —
 las grandes obras narrativas.

FACETA INTELECTUAL DE BORIS VIAN.- SU CORRELATO EXTERNO A LA OBRA:

Si Boris Vian crea personajes esencialmente imbéciles, no es con otro fin que el de lanzar contra ellos sus flechas -generalmente grotescas y por lo tanto teñidas de amargura-, por mucha hilaridad que ello produzca. En efecto, a Vian le preocupa y a veces le encoleriza la falta de independencia intelectual de gran parte de sus conciudadanos. Las respuestas a ciertos críticos dan muestra de ello -impecables por lo general en sus razonamientos lógicos- que viene a desbaratar juicios muy enfáticamente sostenidos y a volver dichos juicios finalmente en contra de quienes los han pronunciado. Y es significativo comprobar que estos personajes pertenecen en su mayoría a la famosa trilogía citada por Noël Arnaud: Armée, Eglise, Argent; sobre todo en relación con las dos primeras unidades. La tercera en este caso podría sustituirse por Bureau, es decir, empleados de oficinas. En todo caso, siempre son personajes encuadrados dentro de actividades con unas normas concretas y generalmente estrictas.

Ataque a este tipo de personas porque en él es totalmente imprescindible la independencia de espíritu.+

Las teorías que él ama son las que él mismo asimila o crea; las inteligencias -o el arte- que admira, las que él mismo, o sus amigos descubren. Nunca las que le son impuestas.

Y esa independencia, por supuesto, fundada en una capacidad extraordinaria: "L'Homme et l'esprit les plus séduisants de Paris" dice de él Latis (Dossier 7 p. II, Cit por Rybalka p. 1 Introduction). "On pouvait tout lui demander, il savait tout faire", (Rybalka citando Constellations, août 1959).

En cuanto a la faceta TECNICISTA, sabido es que Boris Vian era ingeniero. Que la Centrale le marcó parece cosa obvia, pero lo importante aquí es subrayar su propia tendencia interna hacia lo científico -lo rigurosamente exacto por un lado y por otro lo innu-

vador, la capacidad de apertura hacia el futuro que la ciencia conlleva en el sentido de posibilidades de futuro, de invenciones de todo tipo, que ella brinda.

"On est ingénieur comme on naît ingénieur -dice Noël Arnaud p. 92-, et Boris Vian le restera toute sa vie dans son imagination romanesque et dans de multiples activités bien réelles".

Cierto que le apasionaba la mecánica -aplicada a objetos - esencialmente técnicos, entre ellos el más sobresaliente el coche-automóvil hasta tal punto que ante los problemas que le plantea uno de sus coches, La Morgan, Arnaud cuenta (p. 132): "Ce qui eût été - un inconvénient pour tout autre devenait pour lui un agrément supplémentaire, tant il aimait les mécaniques subtiles". Pero cierto- es también que ese espíritu de exactitud y rigor es acompañante - fiel de Boris Vian aun en los momentos más inesperados: el de - Saint-Germain-des-Prés introduce todo un estudio geológico del terreno sobre el que se asientan "les caves". Y de su amor por Gouffé, Noël Arnaud da también la explicación:

"Voilà déjà qui réjouissait Boris. Par des ~~es~~us tout, il appréciait dans le "Gouffé" - la précision des dosages: Alors que la plupart des ouvrages culinaires emploient des formules vagues (vous mettez un peu de ceci un peu de cela), le "Gouffé" vous dit: vous mettez trois grammes de sel, dix-huit grammes de cumin, un centilitre de madère, un - Kilos 600 grammes de macreuse, etc... les - recettes sont scientifiques; "Le Gouffé" - flattait chez Boris Vian l'ingénieur épris- de calculs rigoureux". (295).

En cuanto a la disposición ANTINORMATIVA, ésta debió heredarla Boris Vian de su padre, no sólo en cuanto a educación o medio ambiente, sino en cuanto a herencia genética, pues le es totalmente consustancial. Recuérdese el desprecio familiar por las ins-

tituciones, a las cuales Boris Vian añade todo el sistema educativo y la sociedad en general, contra cuyas formas se yerguen los jóvenes noctámbulos del Tabou o los ya maduros Pataphysiciens.

Es muy explícita el párrafo de Rybalka al respecto:

"Après sa décision originelle de s'opposer à l'ordre établi, le premier choix important de Vian a été le mariage". (54).

De modo que parece casi innecesario comentar hasta qué punto este proceso debió quedar agudizado por la estancia de Vian en L'A.F.N.O.R. (Association Française de Normalisation!), con su ambiente de "absurdité organique et fonctionnelle" para mayor incitación.

Dada esta situación se ve cómo se desprende con toda naturalidad una de las facetas más llamativas, la que ha recibido el nombre de ATAQUES A LA NORMA LINGÜÍSTICA. No sólo por tratarse de una parcela más del convenio social sino porque, como dice Coseriu:

"Il est vain de vouloir interpréter les structures linguistiques du point de vue des prétendues structures de la réalité; il faut commencer par constater que ce ne sont pas des structures de "la réalité", mais des structurations "imposées à la réalité" - par l'interprétation humaine" (Baldinger 51).

Boris Vian, a través de sus piruetas lingüísticas, pues, - combate los cuadros mentales de una sociedad determinada, cuadros-mentales que trata de sustituir por los suyos propios. Y ¿qué mejor actividad para conseguirlo que la escritura?. Las palabras de Anne en L'Automne à Pékin son una confesión:

"... ce n'est pas ça qui vous brimè; ce sont les cadres de la vie, et les individus dont l'existence se réduit à ce cadres, qui vous accablent". (A.P. p. 239).

Y las de Aragon en el prólogo a "les yeux d'Elsa", un camino a seguir:

"No existe poesía sino en cuanto existe meditación del lenguaje y continúa reinven-
ción de dicho lenguaje, lo cual supone la -
ruptura de los cuadros fijos del lenguaje, -
de las reglas de la gramática y de las leyes
del discurso". (p. 14),

Y tras todo ello, un impulso más amplio, del cual los anteriores son meras derivaciones: un rechazo total a aquello que une-
las anteriores manifestaciones de la vida real, a aquello que las-
traba y sustenta, a aquello sobre lo que se apoyan las unidades -
esenciales de la cultura en la que Boris Vian se ha movido: un re-
chazo total a la lógica tradicional.

Es todo un entramado lógico el que sustenta esas "estructu-
raciones" que el hombre impone a la realidad a las que alude Cose-
riu, y ese entramado lógico no da satisfacción a Vian: Por un lado
la propia sociedad que no sólo lo admite y defiende sino que sobre
él se basa, muestra en múltiples situaciones su inadecuación a él.
El mundo real, cultural en el que vive Vian valora incesantemente
la lógica. Y es a cada paso un mundo absurdo por ilógico. Por otro
esas bases de todo el entramado cultura aprisionan al hombre que -
es Boris Vian, y no le hacen feliz.

TERCERA SERIE DE BIVALENCIAS

FACETA HUMANA DE BORIS VIAN, - SENSIBILIDAD Y SENSUALIDAD.

En repetidas ocasiones se ha hablado de "primer estilo de -
Vian" o "Segundo estilo" - o "segunda manera de contar". Califica -
ciones ambas extraídas principalmente del orden de aparición: el -
prototipo del primer estilo era Trouble, el prototipo del segundo-

algunas narraciones breves escritas con posterioridad.

La contraposición esencial era la presencia de la EUFORIA o de la DISFORIA, incompatibles por lo general.

Las obras mayores en prosa, el teatro y los poemas se diferencian en este terreno por el acercamiento, por la coexistencia — más bien continuada que esporádica de ambas tendencias dentro de — una misma obra.

Por necesidad metodológica ahora conviene tan sólo exponer — cómo perdura en estas obras el sistema vigente ya en los primeros — escritos de Vian, cómo los ejes y articulaciones ya conocidos si — guen siendo generadores del relato. A continuación vendrán las con — clusiones.

La DISFORIA planea sobre l'Ecume des Jours, el Automne à Pékin, l'Herbe Rouge y el Arreche-Coeur, en las modalidades o articulacio — nes de: Asco, degradación, oscuridad, indiferencia, desilusión, — "dégonflement", vergüenza, pasividad, vacío.

Así por ejemplo, el canal que en l'Ecume arrastra los des — perdicios nauseabundos en el barrio de los médicos. O el cuerpo — inmundo del "interne" en L'Automne:

"Angel regardait le corps flasque de l'in — terne, sa peau grise et ses muscles relâ — chés, et les quelques poils noirs miteux qu'il avait sur la poitrine. Il vit les genoux — bosselés, les tibias pas bien droits et les pieds sales, et serra les poings, puis il — se retourna vers Athanagore (...)
Il n'était pas comme ça en arrivant... mur — mura Angel. Est-ce que le désert fait cet — effet-là à tout le monde?". (A.P. p. 214).

Pero la falta de energía, la desintegración viene del inte — rior:

"La chair, autour de la déchirure se soule — vait en bourrelets verdâtres, et des mi — llions de petites bulles montaient en tour — billonnant des profondeurs obscures de la — plaie béante". (217).

Y el proceso disfórico queda reflejado no sólo en los personajes, sino en los objetos circundantes. Y así el sol del desierto se vuelve "tiède et mou" (223); y los cabellos de Olive "s'étaient-décolorés par mèches" (223).

En otro orden de cosas, si Amadis Dudu "suivait sans conviction la ruelle étroite"... , Wolf, en l'Herbe Rouge "sans motif, il se secoua soudain, appuya la main sur le bord de son bureau et se leva". Comienzos ambos de relato que se oponen diametralmente a los comienzos de Trouble o de l'Écume, llenos de energía por desarrollo, llenos de "entrain" en el gesto de la toilette, de animación de vida, de euforia. Y el "que más da", la falta en definitiva de deseo acompaña permanentemente a Wolf, y es además subrayada por el contraste con la figura de Dupont. Los momentos más evidentes son aquellos en los que el personaje entra en contacto con la máquina, pero para el lector asiduo de Vian quizá sea aún más elocuente el hecho de que esta postura sea mantenida por el personaje incluso ante la perspectiva de una reunión de amigos, de una "surprise partie".

La máquina está preparada para su puesta en marcha:

"On met en marche? (habla Lazuli) On va chercher votre femme et ma Folavril? Il faut qu'elles voient ça.
-Il faut qu'elles voient ça, répéta Wolf, sans conviction". (10).

Más tarde:

"N'aie pas peur, dit-il. Je me tiendrai.
-Vous avez de l'espoir? demanda Lazuli.
-Le plus grand depuis longtemps, dit Wolf.
Mais je n'y crois guère. Ça va encore faire comme les autres fois.
-Qu'est-ce qui s'est passé les autres fois - dit Lazuli.
-Rien, répondit Wolf. Quand c'était fini, - il n'en restait rien. Que la déception (63)
"Wolf marchait, mou, dans le sable mou. Déçu, vidé -par lui-même..." (185).

En cuanto a la surprise - partie:

"On poursuit la soirée?.....
 "Qu'est-ce qu'on va faire? dit-il.
 La même chose que les autres fois?. Disques
 bouteilles, danse, rideaux déchirés, lavabo
 bouché? Enfin, si ça te fait plaisir, ma -
 Lil". (20).

Y si el relato se inicia bajo la falta de convicción, el final no hace sino corroborar la disforia: "Rien n'avait pu rester — dans ses yeux grand-ouverts. Ils étaient vides". (194).

También la DISFORIA es principio generador, y muy activamente, en L'Arreche-Coeur, en Les Bâtisseurs D'Empire, obra que incluso parece deber su subtítulo a la presencia de este ~~de~~, y en el poema —aquí no hay duda—, "Je n'ai plus très envie". A ello se debe — que con facilidad el narrador de L'Arreche constata que "tout était tranquille", o "tout était tranquille et mort" (93); o que "En haut à la place du soleil, il y avait une flamme creuse à contour carré" (26), muy en consonancia con la representación que el propio Jacquemort da de sí mismo: "Voilà: représentez-vous le petit Jacquemort — comme une capacité vide" (26), que no tiene "aucune raison de faire une chose plutôt qu'une autre" (28); o lo que es más grave, a ello debe el personaje su propio nombre, (deformación vía motivación, regida a su vez por la disforia).

En cuanto al Schürz. ¿Qué significa esta palabra sino todo-aquello que se opone a la actividad o voluntad, todo tipo de obstáculo o barrera que en el caso de la pieza de teatro acaba por vencer al hombre?.

Uno de los ejes muy activos ya desde la primera narración — de Boris, es el eje VIOLENCIA, con su articulación CRUELDAD. Pero — lo que en un principio era articulación del eje mayor ENERGIA, — — —energía desbordante, superlativa y por lo tanto bajo el signo de — la euforia—, posteriormente ha derivado y se ha instalado definiti-

vamente bajo el hemisferio de la disforia, al tiempo que su campo de acción se ha ampliado, sus articulaciones han aumentado; su naturaliza ha cambiado, y fundamentalmente, de activa ha pasado a - pasiva, de positiva a negativa.

En l'Ecume des Jours, conforme a la evolución de la propia obra, comienza con la aparición de los objetos cortantes, inquietantes en sí mismos, pero disimulados por el ambiente totalmente benéfico y estimulante. Es así como Nicolás mata la "anguille" — seccionándole la cabeza con "une lame de rasoir" (p. 14). Más inquietante es ya, en la misma obra, la presencia de este eje en — "la patinoire": el choque con la subsiguiente caída de patinado — res se convierte en "montagne de victimes" (p. 15), en "lambeaux-sans intérêt d'individualités dissociées" (p. 15), y los limp*nia*dures de la patinoire les barren como si fueran basura. Concretamente, uno de los patinadores se ha estrellado contra la pared; — pero más elocuente que el propio hecho en sí es la visión que de él da —por comparación—, el propio narrador:

"... et restait collé là, comme une méduse de papier maché, écartelée par un enfant — cruel" (20).

De nuevo aparece la VIOLENCIA, en sí misma o en la articu*la*ción CRUELDAD, en concomitancia con la figura de Partre, sobre el elefante, que va aplastando cuerpos humanos, rodeados por luz-roja y de unos "tireurs" provistos de hachas para abrirse paso en tre la multitud (V.p. 74). Y es en relación con Partre, y en esta obra, donde uno de los objetos cortantes creados por Vian tiene — especial función y lugar destacado: es el arrache-coeur.

Este eje por otra parte es el principal generador de las — descripciones relativas al mundo del trabajo en el cual Colin se- ve obligado a entrar en contacto: las máquinas muerden literalmen

te a los operatios (133); la sangre que de ellos mana produce "une odeur horrible de bête carbonisée" (134); los cuerpos, como en lapinoire van al "Collecteur Général" (134). En el segundo intento por parte de Colin de buscar trabajo un objeto "sin importancia" - advierte ya con respecto al mundo en el que el personaje va a entrar: "Il entra; gratta ses pieds sur une grille luisante aux lames acérées" (141). E igualmente, el despacho al que posteriormente accede está decorado con toda una serie de objetos para la violencia y la crueldad: "... des jumelles brillantes, des fusils à feu, des lance-mort (neologismo), de diverses calibres, et une collection complète d'arrache-cœurs de toutes les tailles". (141).

Y, lo que no deja de ser elocuente es que el narrador, describe estas escenas con la mayor naturalidad del mundo, con la mayor -aparente- moderación, como "si fuese" lo más natural; sin aspavientos, sin comentarios especiales; con la misma simplicidad - con que Alise mata a Partre con el arrache-cœur, y luego, paga al camarero, quien a su vez recoge tranquilamente "le sang et toute la cochonnerie que cela faisait" (156).

También en la conformación de L'Automne à Pékin interviene en gran medida la actividad del eje VIOLENCIA, sobre todo al comienzo y al final de la obra. Este eje es uno de los principales motores de las escenas iniciales en las que Amadis Dudu es el personaje central, y en las que, tan central como él, el autobús 975 y lo relacionado con él, hace frente al tipo poco inteligente y falto de recursos que es Dudu; hiriéndole y atacándole constantemente:

"Il était debout (...) lorsqu'un troisième arriva, et son pare-chocs l'atteignit juste sur les fesses. Il tomba et le conducteur - avança pour se mettre juste au-dessus de lui et ouvrit le robinet d'eau chaude qui se mit à arroser le cou d'Amadis...

...Il en arriva un quatrième (...) Le receveur gonfla sa poitrine et précipita Amadis

en bas de la plate-forme en lui perçant -
l'épaule gauche d'un regard de mépris. Ama-
dis se mit à sauter sur place de douleur".
(p. 10).

Peripecias interminables que el narrador resume en las pa-
labras "fâcheux contretemps dont il se trouvait l'objet depuis le
début de la journée" (14).

Menos vistosas y mucho más serias son sin embargo las ul-
teriores intervenciones de este jeje: Es muy escaso el número de --
personajes en Exopotamis, evidentemente no hay falta de espacio --
... y han de destruirse unos a otros. Barrizone muere a causa del
Ping de Mangemanche y su hotel, la única construcción en superficie ha
de ser partida en dos porque justo por medio de él ha de pasar la
vía que trata de construir la Compagnie. Angel mata a Anne una vez
que Anne y Rochelle han ido destruyendo poco a poco a Angel y An-
ne a su vez a Rochelle. El ping hiere también al interno, y a con-
secuencia del accidente del Pipo, Mangemanche destruye a su vez --
al "modèle réduit".

En l'Herbe Rouge, Wolf se hace constantemente violencia a
sí mismo --aunque el resultado sea nulo-- que queda materializada --
en la violencia física que ejerce sobre él la "cage"; y si un día
deciden él y Lazuli tomar unas horas de descanso, el mundo "ale-
gre" que se les ofrece es doblemente más violento que el del Ca-
rré: los objetos portadores de violencia jalonan la narración: el
parquet es una "lame grinçante", los primeros vegetales que apare-
cen están muy lejos del béri-béri; son ortigas bifidas; los hom-
bres de la fanfarria van armados con "gros fusils"; los juegos --
son la saignette y el retroussis; y en el centro de todo la máqui-
na con sus movimientos bruscos, sus vaivenes y vibraciones, con --
su acción violenta sobre Wolf; la máquina, instalada sobre el Ca-
rré d'herbe rouge.

Y si en l'Herbe Rouge la "lame grinçante" y las orquídeas

bífidas son en este sentido objetos precursores o anticipadores, - en L'Arreche-Coeur, la obra más dura e implacable, cumplen esta - misma función los numerosos objetos rojos -la persistencia de este color aplicado antinormativamente- que conforman el primer paisaje que se le ofrece al lector. Los objetos en cuestión son, recuérdese: las "calamines" que por tres veces se nombran acompañadas de su tonalidad "rouge" o "feu"; los "grands pans de roc" también "rouge" de la "falaise"; y de nuevo "la falaise rouge". Todo ello en dos - páginas: 9 y 10.

Y más tarde, ya en la casa:

"Du portail grand ouvert au perron de la - maison une main prévoyante avait tendu un - ruban de soie rouge..." (p. 11).

"Maintenant, ils descendaient l'escalier de carreaux rouges qui tremblait sous leurs - pas..." (22).

"Ils traversaient un grand hall carrelé com- me l'escalier, de grès rouge..." (22).

O bien en el "village":

"...à gauche, et le chemin plus large, obli- quait de ce côté. Il se doubla soudain d'un ruisseau rouge dont la surface arrivait - presque au ras du sol (...) de la couleur - de la bave du crache-sang, rouge-clair et - opaque..." (35).

Y efectivamente. El parto a continuación es ante todo vio- lencia; el sentimiento que tras el parto une a Clementine con res- pecto a su marido es especialmente el de violencia sufrida y de - ahí el rechazo total a Angel. Y las nuevas perspectivas que se le- ofrecen a Jacquemort en "le village" son desoladoramente violentas. Violencia y cueldad para los menores, los "apprentis", para los - viejos "foire aux vieux", violencia ¿gratuita? para los animales -

("étalon" crucificado). Y, lo que es más importante dado el enfoque de este trabajo, violencia en la manera de ver el mundo por -- parte del narrador, de lo cual la frase siguiente puede servir de ejemplo: "Dans le creux d'ombre de la chambre, la mère se mit à -- parler...Elle avait une voix d'ongles sur du cuivre"(16).

En este mismo orden de ideas, y continuando con el paralelismo Violencia -color rojo, dentro de la serie de ejemplos de textos generados por el eje "violencia", es sintomática la respuesta que Vian da a Edith Piaf en su poema "La Vie En Rouge", cuyo primer verso es "Les mères vous font en saignant", y cuyo contraste con la conocida canción hace más evidente la postura de Vian. Igual técnica y mismo eje generador en el otro poema formado "La vraie rigolade" sobre la advertencia pública "défense de cracher", a la cual Vian añade "du sang".

Y como último ejemplo dentro de Cantilènes en Gelée, el más elocuente quizá: las mil y una maneras de ir muriendo en vida, variedades de violencia sufrida:

"Je mourrai d'un cancer.
De la colonne vertébrale",

en donde entre otras cosas, leemos:

"Je mourrai de cent coupures
Le ciel sera tombé sur moi
ça se brise comme une vitre lourde
Je mourrai d'un éclat de voix
crevant mes oreilles
Je mourrai de blessures sourdes
Infligées à deux heures du matin
.....
Je mourrai nu, ou vêtu de toile rouge
Ou coussu dans un sac avec des lames de rasoir
.....
Je mourrai quand on décollera
Mes paupières sous un soleil enragé

Quand on me dira lentement
 Des méchancetés à l'oreille
 Je mourrai de voir torturer les enfants
 Et les hommes étonnés et blêmes

 Je mourrai un peu, beaucoup,
 sans passion, mais avec intérêt
 Et puis quand tout sera fini
 Je mourrai."
 (C.G. p. 165).

Y finalmente, también para el entendimiento de las obras de teatro, es necesario observar la presencia activa del eje VIOLEN - CIA.

Así, en L'Équarrissage pour Tous, tiene lugar la violencia-pelea entre Cathérine y Jacques, la escena de tortura de Marie-Cyprienne, y, lo que es más significativo, el tranquilo oficio de — Père, del anti-guerrero, del que se desentiende del conflicto mundial que le ha tocado vivir, es el oficio de Equarrisseur, más — cruel aún que la propia guerra, cuyo útil principal es el "rabiote".

En "Les Bâtisseurs d'Empire" hay una acción constantemente llevada a cabo por casi todos los personajes: el golpear al Schmöurz, y hay un final violento: el suicidio. E incluso la comedia vaudevillesca — "Tête de Méduse" tiene como motor la violencia que Antoine procura inflingirse así mismo.

Este gran eje de la VIOLENCIA no queda completado, a pesar de lo que va dicho, si no se da cuenta de dos articulaciones o — ejes menores, ya conocidos también, y también persistentes. Se trata de la CONFLAGRACION DE OBJETOS, y de la COMPRENSION-EXPLOSION.

El primero, tal como las denominaciones intentan anunciar, da lugar a la creación de una serie de objetos que rodean a los — personajes, que los constriñen y converge sobre los personajes a — manera de actuación maléfica. Lo más característico de ello es que son objetos eventualmente dotados de cierta vida propia lo cual —

les diferencia de lo que pudiera ser simplemente casos de situaciones adversas. El segundo, el eje COMPRENSION-EXPLOSION tiene su — vía de expresión a través de los personajes, principalmente. La — comprensión significa el aspecto subjetivo —sito en el interior de los personajes— del eje anterior en tanto en cuanto ellos son los-recipientes de la actitud maléfica antes citada. Conviene no — perder de vista a este respecto que los personajes desde esta ópti- ca no son en absoluto enfocados como psicologías analizadas por el narrador-descriptor, sino como seres (personajes-objeto) dotados — de cierta capacidad (en este caso capacidad de recepción de violen- cia) de cierta capacidad determinada, de cierto punto de satura- ción a partir del cual la presencia persistente de la violencia da lugar a cierta fórmula explosiva. Y tiene lugar un verdadero esta- llido.

Ejemplos notables de descripciones generadas, por el eje — CONFLAGACION DE OBJETOS son el comienzo de *L'Automne à Pékin*, o — ciertos momentos de la descripción en la segunda parte de *L'Ecume- des jours*, más evidentes puesto que se trata de objetos de natura- leza en principio dócil, que se ha cambiado por la indómita. Así — por ejemplo los objetos alimenticios preparados por Nicolás:

"Nicolás revint avec une poêle graisseuse — dans laquelle se débattaient trois saucisses noires.

—Mangez-les comme ça, dit-il, je ne peux pas en venir à bout. Elles sont résistantes à un point extraordinaire..." (E.J. p. 118).

En cuanto al eje COMPRENSION-EXPLOSION, éste es responsa — ble casi absoluto de *Le Schmürz*, que es una constante explosión en sordina (ataques, golpes, menosprecios al Schmürz), que preparan — el gesto final, la final y definitiva explosión violenta; la com — prensión está materializada, como en *L'Ecume des Jours*, por el pro

gresivo empequeñecimiento de la vivienda, y en este mismo relato - uno de los personajes femeninos es el principalmente encargado de - dar curso a la explicación de este eje. Es Alise. Otras veces es - te eje encuentra la vía de actuación en el propio narrador, y de - ahí las destrucciones en principio inesperadas de ciertos escena - rios. Es el caso de L'Herbe Rouge o del Automne à Pékin.

Por último, este eje también encuentra vía de expresión a través de los poemas. Es por ejemplo importante generador del ya citado "Je mourrai d'un Cancer de la Colonne Vertébrale", en donde desde este punto de vista puede verse la enumeración de sufrimientos por violencia encabezados por la fórmula "je mourrai de..." como la fase generada por la Comprensión, mientras que el último "Et puis quand tout sera fini/ Je mourrai" puede verse como el estallido final evocado -deseado- por el poeta.

Frente a la Disforia precedentemente estudiada y en contra posición a ella, el enorme campo de la EUFORIA persiste igualmente en las narraciones largas, en el teatro, en los poemas.

Y se hace patente ante todo a través del eje NO-REALIDAD y de su principal articulación o eje menor FUSION los cuales generan un número elevadísimo de objetos creados por el narrador, o de explicaciones, o incluso de situaciones.

Ejemplos de la actuación del eje NO-REALIDAD son: La anatomía del profesor Mangemanche cuyo

"cœur se démenait, plein de joie, et remuant que sa pointe vint à toucher la dix-huitième paire de nerfs^{SC} brachiaux temporaires" (A.P. p. 50).

La ^{acera} del "Quartier des amoureuses" en L'Herbe Rouge:

"Le bord du trottoir, sous la fourrure citron, était de mousse élastique, douce aux-sentiments..." (H.R. p. 94).

La yerba, constatemente cilíndrica en L'Arrache-Coeur. Pero este eje, NO-REALIDAD, eje mayor, se hace presente en numerosas ocasiones a través de otros ejes que eventualmente pues, aunque — con mucha frecuencia, se convierten en articulaciones suyas.

Así por ejemplo, da muestras de la vitalidad de este eje — no sólo la pura conformación del universo descrito, como se ha visto precedentemente, sino también el funcionamiento del mismo, las leyes que lo rigen, entrando así en juego el eje Ataques a la Lógica, como eje menor o articulación de la NO-REALIDAD.

Esto da lugar a un funcionamiento original tanto en el comportamiento de los personajes como en el comportamiento-funcionamiento de los objetos.

Tal es el caso de Chick, que llena su mechero con "quel — ques gouttelettes de soleil" (E.J. p. 11); o el del rayo de sol — desviado por Colin, que "se rétracta mollement, et se mit à se promener sur ^{des} meubles ^{de} la pièce" (E.J. p. 99); o los colores — con entidad propia, desvinculada de los objetos:

"Colin descendit du métro (...) Il prit la direction du vent avec un mouchoir de soie-jaune et la couleur du mouchoir, emportée — par ~~le~~ vent, se déposa sur un grand bâtiment de forme irrégulière, qui prit ainsi l'allure de la patinoire Mulitor" (E.J. p. 16).

o el color cambiante de la casa según la estación del año:

"Maintenant les feuilles des arbres étaient grandes, et les maisons quittaient leur teinte pâle pour se nuancer d'un vert effacé — avant d'acquiescer le beige doux de l'été". — (E.J. p. 81).

Incluso las leyes del tiempo, que se acelera o se retrasa — a voluntad, quedan afectadas:

-"Nous serons en retard.....
ça ne fait rien, (...) règle la montre.....
(E.J. p. 102).

"Le soleil cuisait doucement les pommes tombées et les faisait éclore en petits pommiers verts et frais qui fleurissaient instantanément et donnaient des pommes plus petites - encore. A la troisième génération on ne voyait plus guère qu'une sorte de mousse verte et rose où des pommes minuscules roulaient comme des billes" (E.J. p. 70).

Wolf ha de modificar ciertos aspectos de su toilette, porque, en el transcurso de ésta, "la mode venait de changer" (H. R. - p. 23).

Otro eje que se establece en numerosas ocasiones como articulación del eje mayor NO-REALIDAD es el llamado TECNICISMO. Por medio de su acción queda a veces afectado el funcionamiento de los objetos, o incluso florecen objetos cuya misma naturaleza o existencia es un puro desafío a la realidad común.

Así, el cofre en el que Colin guarda el dinero (p. 80), que marca la cantidad por el nivel que éste alcanza, o el pianocktail o la máquina de Wolf, o el "orgue à vapeur" que el cura del Arreche-Coeur se propone instalar en su "montgolfière" de oro; o la "Rockingchair mécanique dont le moteur faisait un bruit pétardant sur un rythme de polka..." (E.J. p. 83); o el "pifomètre" del "Goutier des généraux".

Especial mención en esta serie de objetos orientados hacia la NO-REALIDAD, merece, por su constancia y su originalidad, el llamado FUSION, fusión de dos o más objetos en uno, con trasgresión o no de las categorías comunmente aceptadas; reino animal, vegetal, humano, seres animados o inanimados.

Este eje genera objetos que se retraen o que "repossent", - pero tales como los cristales de las ventanas, las paredes o la -

piel de los zapatos.

Este eje genera⁴, pues, objetos en principio inertes, pero -
dotados, en la descripción, de vitalidad propia: Es el caso de los
granos en la cara de Colin: ("En se voyant si laids (...) ils ren-
trèrent prestement sous la peau" E.J. p. 7). O la tarjeta de abono
de Colin a la patinoire, que guiña el ojo al portero (E.J. p. 16).
O los cristales del pasillo que ("respirent mal"). O el oro que ma-
dura lentamente en una atmósfera de gases mortales (E.J. p. 163).-
O las paredes de casa de Colin (E.J. p. 172). O la ropa de cama de
Claude Léon que, "affectueuse, elle remonta aussitôt le long de ses
jambes et s'entortilla autour de lui" (A.P. p. 22). O la cerradura
de la cárcel, "la clé s'engagea dans la serrure qui prit parti —
pour elle et s'ouvrit" (A.P. p. 33). O el automóvil de Anne cuyo -
indicador se rompe "et l'électricité se mit à perler en gouttes se-
rrées (...) Anne descendit (...) il essayait de faire une ligature
au catgut" (A.P. p. 39). O la botella vacía de L'Herbe Rouge que -
"ayant conscience de son inutilité totale, s'étrécit et se tassa -
se tsansta et disparut". O los árboles del Arrache-Coeur a los cua-
les, durante la tala, se les hiere el corazón y gritan de dolor, y
tienen convulsiones al morir (p. 206-8). O el hilo eléctrico de Le
Dernier des Métiers. O el propio Schmürz.

Igualmente, este mismo eje FUSION genera numerosos objetos
bivalentes resultantes de la fusión de dos objetos primarios, en -
la realidad común perfectamente diferenciados.

Así, los grifos son grifos y ríos en L'Ecume des Jours: —
"... j'ai pêché dans mon robinet toute la nuit pour voir si j'en -
trouvais une aussi (Anguila). Mais, chez moi, il ne vient que des
truites" (19).

O los zapatos-vegetales de Colin, quien "les arrosa d'en --
grais concentré afin que le cuir repousse" (p. 17). O el piano-cog-
telera que el pianocktail. (p. 12-3). O la enfermedad-flor de Chloé.

Inolvidable es igualmente en este sentido el autobús 975 - del Automne à Pékin, que participa de varias naturalezas: es autobús, barco, ser animado e inanimado:

"Et il aperçut une grande place (...) c'était le terminus du 975. Il se sentit regai-
llardi et, avec une légèreté de pendule —
s'élança sur la marche de l'embarcadère".

Tras lo cual el narrador renuncia a la palabra "autobús" y elige una más evasiva y genérica:

"un employé coupa la corde qui retenait encore la machine; le moteur ronronnait régulièrement car on venait de lui donner une pleine assiette d'arêtes de poisson-chat — (objeto animado) (A.P. p. 14).

De igual modo y por la presencia del mismo eje surge el aparato de manicura de Lil en L'Herbe Rouge:

"Elle préparait soigneusement la petite cage à fond mobile dans laquelle deux coléoptères spécialisés s'aiguisaient les mandibules en attendant le moment où, posés à pied d'œuvre, ils auraient à tâche de faire disparaître les peaux. Les encourageant de quelques mots sélectionnés, Lil posa la cage sur l'ongle de son pouce et tira la tirette. — Avec un ronron satisfait, les insectes se mirent au travail, animés d'une émulation malade. Les peaux se transformaient en fine poussière sous les coups rapides du premier, tandis que l'autre finissait le travail ébarbait et lissait les bords tranchés par son petit camarade.

Il y eut un frappis contre la porte et — Wolf entra" (86-7).

Como puede apreciarse en este caso el eje FUSION ha genera

do no sólo el objeto, sino toda una escena, e indirectamente ha modicado también el comportamiento del ser humano Lil.

Y si el autobús inauguraba l'Automne à Pékin, otro objeto - igualmente generado por el eje FUSION da comienzo, y es uno de los más bonitos "comienzos" de Boris Vian, al Arrache-Coeur. Son las - calaminas, objeto mineral en la realidad común, transformado eventualmente en flor por la virtud de la palabra:

"Le sentier longeait la falaise. Il était - bordé de calamines en fleur... calamines - dont le coeur rouge sombre battait au soleil. A chaque pulsation, un nuage de pollen s'élevait, puis retombait sur les feuilles agitées d'un lent tremblement. (A.P. p. 9).

Junto al objeto mineral transformado en planta, en la misma obra aparece el objeto vegetal cercano al humano, deformado a - la vez por la FUSION y también por la VIOLENCIA:

"La chambre de Jacquemort était au premier-étage (...) Les cheveux raides d'un dracoena s'inscrivaient dans le cadre de la vitre inférieure. Au dessus de leurs lames vertes ... (A.C. p. 50).

¿Es incluso posible que el narrador haya tenido en cuenta - que dracoena es el nombre latino femenino de dragonnier y significa ca dragón hembra?.

Jacquemort más tarde encarga al ebanista tres camas para - los trillizos, que son cunas, pero también coches:

"J'en ferai qu'un, dit le menuisier, trois places dont deux face à la marche" (p. 41).

Y más tarde Clémentine pregunta cómo son las camas:

"Je crois qu'il les a faits plus ou moins à son idée. Deux places face à la route et — l'autre en travers" (p. 46).

A veces esta cualidad mixta en los objetos llega incluso — al propio nivel de la expresión. Y es así como se lee en l'Ecume — des Jours con respecto a cierta máquina de hacer pastillas:

"A l'intérieur, un animal composite mi-chair mi-métal, s'épuisait à avaler la matière de base et à l'expulser sous la forme de boules..." (E.J. p. 95).

Y la descripción continúa centrándose en el carácter animal de la máquina en cuestión.

Otro caso de la presencia de la misma expresión en la misma obra p. 164:

"On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger. Le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide".

La FUSION se hace más inquietante cuando una de las "mitades" es la propia naturaleza humana. Tal es el caso, por ejemplo, del Sénateur Dupont en L'Herbe Rouge que funciona como perro, como gato, y como comensal más y en cuanto tal, interviene en la conversación con los humanos.

En esta misma línea de animales con caracteres propios de los hombres, aparecen el caballo crucificado — con respecto al cual se habla por un lado de "cheval", "bête", "paturon", "poil de l'animal", "étalon", "pelage" y por otro de "jambes" o "jambe", de — "épaules", "coudes", "tête expressive", el caballo que dirige a — Jacquemort "un pauvre sourire d'excuse", (A.C. p. 94). O bien el —

otro caballo que, como una persona "se calza" aunque, eso sí, en casa del "maréchal-ferrant", se prueba las ^{ra}heraduras y dice que le están bien (A.C. p. 99). O bien la cabra auto-stopista que le hace señas a Jacquemort, aunque eso sí, con los cuernos (A.C. p. 48). - Cabra por otra parte "normativa" en el mundo del Arrache al decir de Jacquemort "elles font toutes de l'auto-stop". (A.C. p. 49).

Pero los seres humanos también a veces adquieren caracteres animales. Como el empleado de la "patinoire", que tiene cabeza de palomino (E.J. p. 16). Como los trillizos del Arrache, que lo primero que calzan son precisamente unos "sabots de fer" fabricados - por supuesto por el mismo Maréchal-ferrant (A.C. p. 109). Como los mismos trillizos, que al final del relato y acaudillados por Citroën, se convierten en pájaros. Como Culblanc, en sus relaciones con Jacquemort, "toujours dans cette position quadrupède, la seule qu'elle tolérât". (A.C. p. 101).

Por último, en esta línea ascendente de FUSION, el grado máximo se alcanza a través del gato -Jacquemort, Jacquemort- el gato. El proceso comienza con la atribución al gato del comportamiento humano: valora moralmente, y habla; se le llega a calificar de persona:

"là-bas, en parlant avec Angel, il s'était soudain rappelé le gros chat noir, installé sur le mur, à la sortie du village. Une des seules personnes qui l'eussent approuvé". (A.C. p. 105).

"Le coup de la messe forcée, Je trouve ça -révoltant.
-Révoltant, approuva un gros chat noir...". (A.C. p. 61).

La segunda parte del proceso muestra a Jacquemort con caracteres felinos; y así es como "le psychiatre se passa la main sur - l'oreille d'un geste félin" (A.C. p. 110), o como "il atrapa un pillon attardé qui passait et le goba, satisfait" (A.C. p. 120).

Y en último lugar, aunque muy primero en importancia, en lo

que se refiere a este capítulo de EUFORIA en su articulación FUSION de euforia creadora por parte del escritor: Los nombres. Los nombres con que quedan bautizados los personajes, momento máximo de condensación del procedimiento, momento máximo de floración del eje FUSION.

Debido pues a la actividad subyacente en este eje, las narraciones principalmente, pero también el teatro, aparecen sembrados de nombres propios que en la lengua natural corresponden a nombres comunes, y, lo que es más importante, nombres comunes que designan objetos o seres pertenecientes a otro reino que el humano; a través de ellos, la naturaleza de los propios personajes queda afectada. El mundo que ellos pueblan, que ellos construyen o destruyen conserva por este procedimiento su media naturaleza imaginaria.

A esta doble naturaleza pertenecen:

Colin: el enamorado de L'Ecume, diminutivo de Nicolas, y: "Poisson, nom courant du merlus".

Chick: el componente masculino de la segunda pareja de L'Ecume, significativo que a la vez corresponde a cierto topónimo en las afueras de París.

Alise: componente femenino de dicha pareja, y: "fruit de l'alise, d'un goût légèrement acidulé".

Chloé: pareja de Colin, y música de Duke Ellington.

Y este mismo procedimiento continúa en las restantes obras narrativas y en Le Goûter des Généraux; de manera que, se destacan tres series principales de correlaciones:

Personajes-objetos:

como por ejemplo la familia Ponteauzanne (pont-aux-ânes), o Cargone (charogne), la enfermera de Mangemanche en L'Ecume des Jours; Folavril (folle + avril), Lil (l'île), Mr. — Perle, Mr. Brul (brûler), o Mr. Grille (griller), en L'Herbe Rouge; Cruche en Le Schmürz; Père Saureilles (perce oreilles) en Le Der —

550

nier des Métiers; o los generales Juillet o Lenvers de la Veste -
(l'envers de la veste), en Le Goûter; o Citroën en L'Arrache-Cœur.

Personajes-minerales:

como Rochelle o Cuivre del Automne à
Pékin, o Saphir-Lazuli de L'Herbe Rouge.

Personajes-animales:

como el citado Colin de L'Ecume des-
Jours, o Anne de L'Automne à Pékin ("C'est marrant, observa Didi-
che. C'est un nom de chien, dit Olive"); o Wolf (lobo) de L'Herbe
Rouge; o aún Culblanc (cul-blanc: nom courant d'oiseau à croupion
blanc), o Lalouët (l'alouette), de L'Arrache-Cœur.

Y, como apéndice a esta última visión del personaje-ani-
mal, la contrapartida -por dos veces aparece como personaje cen-
tral- el nombre de Angel, significante especialmente evocador para
el lector hispano-hablante.

FACETA HUMANA DE BORIS VIAN.- SU CORRELATO EXTERNO A LA OBRA.

Boris Vian ha sido el "figurant" que repetidamente pronuncia "quand je finis me études...", y que no es en absoluto escuchado: ha dejado escapar el premio de la Pléyade y con él toda una audiencia que hubiese reconocido su verdadera voz, y no la de Vernon Sullivan.

Boris Vian ha sido "les trumeaux", constante y excesivamente salvaguardados por los cuidados maternos.

Boris Vian ha sido Jacquemort, el vivir en su cuerpo el vacío que le han dejado tantos años de estudio, ineficaces para el desarrollo de su personalidad.

Boris Vian ha sido Amadis Dudu, sufriendo incluso la enemistad de objetos en principio de los más superfluos, como es el autobús.

La correlación es evidente; y Michel Rybalka -con el fin de demostrar el desdoblamiento de su personalidad-, aporta una serie de pruebas, principal testimonio de dicha correlación.

En efecto, consideradas todas ellas en su conjunto muestran la existencia de una red de tensiones -impuestas desde fuera y actuando constantemente sobre la vida real de Vian. Una serie de presiones, de violencias sufridas, que comprimen constantemente a la persona. Es muy significativo ver cómo el propio Rybalka se expresa en términos de "VIOLENCIA" y "ETOUFFEMENT", ya se trate de la infancia, de la adolescencia o de la edad adulta. Ya se trate de las relaciones familiares, de las relaciones con los estudios, con el trabajo, con el matrimonio o con la paternidad:

"Les relations qui s'établissent entre les-parent et l'enfant ne sont pas, malgré les-

apparences, des relations d'a-mour, elles-sont au contraire basées sur l'une des for-mules les plus néfastes de VIOLENCE, celle qui se disimule sous le masque de l'amour. Au lieu d'imposer ouvertement leurs déci-sions à l'enfant, les parents EXERCENT — sur lui une sorte de terrorisme sentimen-tal..."

(Ryb. p. 28)

"Les enfants acceptent le cadre familial — et les ennuis matériels n'empêchent pas la famille de rester très unie, heureuse même. Dans cette atmosphère cependant, le petit-BORIS ETOUFFE".

(Ryb. p. 26)

"Mais nous constatons que, dans le domaine sexuel aussi, Wolf-Vian a été VICTIME d'une éducation bourgeoise et puritaine".

(Ryb. p. 48)

"Ces motifs-prétextes forment une vérita-ble PRISON autour de l'adolescent".

(Ryb. p. 50).

"Notre ambition, dans le cadre de cette — étude, n'est pas d'analyser en termes marxistes l'aliénation dont Vian a été la VIC-TIME, mais de la replacer dans son contex-te biographique".

(Ryb. p. 68)

"Tout en essayant de comprendre le compor-tement de Patrick, Vian ne cache pas qu'il est en réalité la VICTIME".

(Ryb. p. 33)

Incluso en los detalles anecdóticos:

"Les premières pages de L'Automne à Pékin dé-crivent avec un grand luxe de détails les-FRUSTRATIONS qu'infligent les autobus de — la ligne 975 à l'un des personnages du ro-man, Amadis Dudu; tout semble se liquer con-tre lui pour l'empêcher de prendre l'auto-bus et se rendre à son bureau. Selon Miché

La Légglise, son mari a été dans la même -
situation et a souffert des mêmes FRUSTRATIONS jusqu'au moment, où malgré son manque d'argent, il s'est décidé à acheter une voiture". (

(Ryb. p. 19)

Incluso en el problema esencial:

"Vian a vu sa notoriété reposer sur des notions extra ou para-littéraires. Considéré d'une part comme l'homme de J'Irais chercher sur vos tombes, d'autre part comme le "trompinettiste" excentrique de Saint-Germain-des-Près, il n'a JAMAIS PUE DEBARRASSER de la réputation douteuse qu'on lui avait faite. Une aura de scandale semble avoir suivi son nom à chaque étape de sa vie et contribue aujourd'hui (1969, parénthesis y subrayados míos) à FAUSSEUR UNE APPRECIATION OBJECTIVE DE SON OEUVRE".

(Ryb. p. 8).

Y conocida es de todo⁵ la reacción VIOLENTA que la sociedad, con motivo o sin él, encabezada por Parker, desencadenó sobre el escritor violento y erótico que ante ella se presentaba con el pseudónimo de Vernon Sullivan.

Pues, ¿qué pretendía Vian al escribir este tipo de best-sellers? ¿no fué él el propio culpable de la sordera de la sociedad ante sus verdaderas obras?.

Objetivamente Vernon Sullivan condenó a Boris Vian al anonimato-en vida. Boris Vian se transformó en Vernon Sullivan por dos motivos: por demostración de una superioridad intelectual (lo que los americanos hacen también lo podría hacer él, y en quince días), y ante todo por -de nuevo la presión externa- necesidades económicas.

Pero Boris Vian sabía por otros, y aprendió en su propia ex

perencia -la obra fué realmente un best-seller- que los ingredientes que el público consumía con mayor afección eran sexualidad y violencia, o más exactamente, violencia aplicada al terreno del erotismo. Boris Vian constató una vez más la existencia apremiante de la violencia en el mundo -violencia arrinconada en la subjetividad de los numerosos lectores que posiblemente encontró un medio de desahogo en la lectura de tales tipos de páginas.

Y no olvidó la lección.

Y Boris Vian abofeteó al mundo -abofeteó a sus lectores-, lanzándoles a la cara con lucidez imposible aquellos vicios y errores de la sociedad para con los cuales él era más sensible; aquellos defectos que más "coupures" le habían causado en su propia carne y en su propio espíritu. Y durante el trayecto, durante el proceso de formalización, estos vicios o errores se deforman: se agrandan, se "superlativizan".

"Voilà:
Je serai content quand on dira
Au téléphone -s'il y en a-t-encore
Quand on dira
V comme Vian..."

(Du fond de mon coeur).

Por supuesto que Vian ha buscado el éxito, la fama y la venta de librería. Y ¿qué es lo que pide el público?:

"La littérature américaine, à résonnances révélatrices et fortement pimentée de sexualité, faisait en revanche, la fortune des éditeurs"

(Contrariamente a las obras de Balzac que no habían sido en absoluto negocio para Jean d'Halluin), cuenta Noël Arnaud en sus p. 162-3.

Y de acuerdo con ello, así es como Vian presenta al público

co su primera obra firmada Sullivan:

"J'arai cracher sur vos tombes, le premier-roman de ce jeune auteur que nul éditeur — américain n'osa publier, dénonce, en des pages d'une VIOLENCE inouïe..."

(N. Arnaud p. 162).

Pero, mucha atención. Esto no quiere decir en modo alguno — que Boris Vian "se soit pris au jeu": Si él acepta las reglas del juego, jamás se deja dominar por él, jamás se pliega o se doblaba. Antes al contrario, se erige en dueño y señor de la situación; dueño no triste, desencantado y solo, de una situación fundamentalmente agresiva y deprimente que precisamente quiere denunciar con agudeza e implacabilidad.

Y de ahí esa primera reacción, o primera opción que se le ofrece y que acepta. De ahí ese carácter denunciador y en cierto modo vengativo, calculado, duro e implacable. De ahí ésta su primera faceta o modo de reaccionar contra las cualidades DISFORICAS — del mundo real que constantemente le hieren o aprisionan.

Ya se ha visto qué tipo de "literatura" era abundantemente demandada por el público. Ya se ha visto la reacción de Vian, de acuerdo con d'Halluin. He aquí el comentario que de ello hace el propio Vian, en palabras de Noël Arnaud:

"Démontrer que le public se délecte de bas-morceaux, démontrer qu'une pareille littérature se fabrique industriellement et que — c'est pitié d'être aussi crédule et aussi perversi (esthétiquement parlant), voilà ce qu'il a en tête" (N.A. p. 165).

Postura o reacción primera de la que igualmente dan fé o — acreditan las palabras de Jean Clouzet:

"Et c'est toujours par l'absurde qu'il cher

che à faire la preuve de ce que, à ses yeux, est une absurdité" (p. 67).

Por eso, cuando Vian fuerza las tintas en cuanto a la VIOLENCIA, la FALTA DE LOGICA y a otros aspectos de la DISFORIA, es precisamente porque las aborrece y porque son notas esencialmente dominantes del mundo que le rodea y de las que no puede escapar. — Que denuncia quizá en un esfuerzo desesperado por intentar, en lo posible, cambiar el mundo.

"Il préfère (de nuevo palabras de Rybalka) — prendre le point de vue opposé au sien, le pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes, — et faire ainsi la démonstration par l'absurde de ce qu'il veut prouver. Plutôt que d'affirmer, Vian utilise le procédé de la double négation". (64).

Y qué mejor testimonio en definitiva, que las propias palabras de Boris en su personaje "le curé du village" de L'Arrache — coeur:

"Venez dimanche et vous verrez... (le dice a Jacquemort) vous verrez comment on vient à bout de la matière par la matière. Je mettrai ces brutes en face d'elles mêmes Leur inertie se heurtera à une inertie plus grande..." (A.C. p. 60).

El personaje ha confesado su procedimiento. El escritor lo cumple. El escritor, como se ha venido demostrando, salpica incessantemente su obra con VIOLENCIA, SEXUALIDAD, FALTA DE LOGICA, excesivos. Hasta tal punto que estas notas, agrandadas, deformadas — por el principio también constante de la SUPERLATIVIDAD pasan a — ser elementos constitutivos, generadores del relato por medio de los cuales la realidad común se transforma o de-forma en sustancia

poética.

Y posiblemente la persona llamada Boris Vian haya conseguido liberarse de esta larga cadena por medio de las ficciones literarias -y aún por medio de los escritos no literarios. ¿No era él mismo el propio destinatario de sus historias?: "Au fond, je me -- les recontais les histoires..." (rapporté par Noël Arnaud, p. 224).

Ahora bien. Junto a esta primera opción, otra se desarrolla paralelamente. Tanto en la obra como en la vida, su correlato externo.

Ante la presión de las cualidades disfóricas, la evasión, - el volver la espalda conscientemente a la realidad. El crear un mundo aparte, diferente, regido por leyes propias, un mundo en el que los hermosos sentimientos tienen cabida así como también cierto - resplandor de esperanza. Un mundo decididamente NO-REAL.

La escritura en este sentido posiblemente ha sido un bálsamo para el hombre.

Esto es lo que indica Rybalka:

"C'est certainement dans cette décision de se construire un monde à sa mesure que l'on peut voir ce que Sartre appellerait le -- choix originel de Vian de devenir écrivain; tout au moins, c'est à partir de là que -- s'établissent les conditions d'un choix qui mènera à l'écriture". (Ryb. p. 29).

Esto es lo que expresan los propios personajes, creados por Boris:

"...nous trouvons beau ce qui nous est -- assez indifférent pour nous permettre de -- voir ce que nous voulons à sa place..."

"Lorsque je suis satisfait dans mes bras et dans mes jambes, dit Angel, et que je peux rester mou et relâché comme un sac de son, - je sais que j'ai ce que je veux, parce qu'alors je peux penser à comme je voudrais que ce soit" (A.P. p. 197).

Esto es lo que demuestra-testimonio esencial- la propia obra, a lo largo de tantos y tantos objetos, personajes, reacciones, leyes que los rigen, decididamente anti-reales.

Pero esta segunda opción, esta segunda reacción no sólo marca con su sello al escritor, sino también al hombre:

"Je voulais dans la vie
Transposer le roman
.....
Je nouais des intrigues
Je tendais des filets
Pour vaincre la fatigue
D'un piteux cercelet ..."

(Chasseur Français 226).

Autoconfesión sin duda cuya segunda parte no hace sino corroborar cuanto va dicho.

Ahora bien. "Je voulais dans la vie" "transposer le roman". Efectivamente. Lejos de "retratar" el mundo de la obra -por eso - insiste tanto en que sus "sujets" no son reales-, Boris Vian, al aceptar y poner en práctica esta segunda opción, pretende dos cosas: Incidir en el mundo real con ligera esperanza de colaborar en su posible transformación ("Une certitude subsiste: un jour/ - Il y aura autre chose que le jour"). Y ante todo vivir en un mundo propio, individual, compartido tan solo por un círculo restringido de amigos en compañía de los cuales sea realmente posible vivir una vida extraordinaria, una real vida privada no de acuerdo con las reglas y normas de una existencia usual. Boris Vian, en una palabra, ha tratado por este camino de rechazar una existencia en cierto modo pasiva, ha rehusado el incorporarse a los engranajes previamente establecidos; ha rehusado el incorporarse a un mecanismo social ya puesto en marcha y en el cual hacerse un sitio. Antes bien; en la medida de lo posible no ha cejado de apro

vechar oportunidades para vivir una vida que fuese el resultado de su propia proyección interna sobre el medio ambiente. Ha intentado a lo largo de toda la vida crear muy activamente, un marco a su medida en el que pudiera moverse en libertad; Esto es: un marco ad hoc en el que pudiera dar curso libre a ese tipo de existencia deseada. Ha tratado de "dans la vie transposer le roman".

Si la obra es escenario de objetos extravagantes e inusitados generados por el eje NO-REALIDAD, la vida real no lo es menos.

Boris Vian es en la realidad, Presidente de una sociedad -- (entre amigos, como siempre), para la construcción de "modèles réduits". Y lo que más cuenta en este caso, es inventor --intensor de objetos, como en sus novelas--:

"Il imaginera un échiquier à trois dimensions (plusieurs échiquiers superposés sur lesquels se jouait une même partie) dont -- quelqu'un détient peut-être le plan et la règle du jeu". (N.A. p. 74).

Imagina igualmente la rueda elástica que se caracteriza:

"par le fait qu'en même temps qu'on utilise comme moyen élastique une chambre à air analogue à celle utilisée dans les bandages -- pneumatiques de roues, on a recours à une surface de roulement constituée par une bande en matière appropriée, enveloppant la chambre à air et maintenue en place par un cercle ajouré, de préférence métallique, -- pour laisser saillir de sa périphérie les aspérités de la bande de roulement et recouvrant la jante recevant la chambre à air". (N.A. p. 80).

Imagina el mobiliario de su casa, en el que por supuesto, -- no se trata de copiar muebles usuales.

"Il réalisera un lit monté sur quatre colon

nes servant de bibliothèque et au-dessous - duquel on pouvait installer tables et fauteuil". Más tarde imagina "un faux étage inférieur", en su domicilio de Cité Vêron, - "dessinant et fabriquant une bonne partie - du mobilier dont, pour son propre usage, une chaise qui lui permit enfin de "savoir où - mettre ses jambes". (N.A. p. 92).

Imagina un tipo nuevo de carreteras: "Les Grandes Routes - Graves:

"Grosso modo, voici que'est une Route Grave: vous construisez à Paris et à Marseille, un support d'environ quarante kilomètres de - haut; vous les réunissez l'un au pied de - l'autre par una voie carrossable portée par des X en béton..." (N.A. p. 278).

Si la obra es escenario de objetos extravagantes, como se - ve, la vida no lo es menos.

Si la obra presenta objetos dotados de cierta animación en- desacuerdo con la realidad común, Boris Vian ha vivido -y disfruta- do- de esta irrealdad en el mundo:

"Et Jean Suyeux nous dit: "les objets vi - vants dans Vercoquin, dans l'Automne à Pé - kin, dans l'Ecume des Jours, c'est au Major que Boris Vian les a empruntés. Le Major - avait exactement ces sortes de relations - avec les objets..." (N.A. p. 52).

Ha disfrutado de esta NO-REALIDAD. Ha frecuentado la compa- ñía de las personas que en este sentido podían compartir la vida con él. Este tipo de vida. No sólo es muestra de ello la amistad con - el Major -en el cual Boris Vian- apreciaba "tout un style de vie", (N.A. 63), sino también el estilo de vida en compañía de sus ami - gos músicos, de sus amigos "zazous", y ante todo el magnífico y fe - liz descubrimiento del Collège de Pataph-ysique.

561

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Este trabajo, como puede verse incluso a partir de la presen
tación, está dividido en tres partes:

- Primera parte, en la que se tratan problemas estrictamente
teóricos, cuya elucidación es necesaria antes de pasar al-
enfrentamiento concreto con la obra.
- Segunda parte, en la que se muestra el estudio total de la
primera obra de Boris Vian, en su doble actividad: faceta-
analítica y sintética.
- Tercera parte, en la que se da cuenta del resto de la pro-
ducción literaria de Vian, evitando la labor de análisis, -
puesto que ya a través de la parte anterior ha quedado su-
ficientemente mostrada la manera de hacer.

Ahora bien. Todo en este trabajo gira en torno al Sistema Se
mántico. Con respecto a él, la primera parte consiste en la elabora
ción y delimitación del concepto. La segunda, en la aplicación de -
dicho concepto al estudio de Trouble dans les Andains. Y, puesto —
que los resultados se juzgan positivos, la tercera parte consiste -
en un rastreo, en un seguirle pasos, a través del resto de la obra;
en un intento pues, de definición de la obra a través de este Sistema
Semántico.

Al final del trabajo, éste ensancha su campo y da cabida —
igualmente a la biografía del escritor, con el objeto de ver qué lu-
gar ocupa en la vida de Boris Vian el hecho de escribir —el hecho —
de encarnar en unas circunstancias concretas y únicas— el Sistema —
Semántico, el cual encuentra de este modo su vía de expansión.

Las conclusiones concretas que de este trabajo se desprenden
son las siguientes:

CONCLUSIONES TEORICAS:

1.- Es lícito establecer en la obra de Boris Vian un punto último- en el cual convergen tres problemas considerados en principio como independientes, y que son el problema de la realidad del estilo y del sentido. A él se llega, en síntesis, de la siguiente manera:

- La obra de Boris Vian considerada en su conjunto es un todo, o paramundo, que habla incesantemente de otro todo — que es el mundo real en el cual el escritor se mueve. Como todo escritor, tiene una manera especial, particular, individual sui géneris, y organizada de "ver" el mundo — real, que queda plasmada en las notas constitutivas del paramundo que él crea. Parafraseando a Bally, el mundo, — tras haber pasado por las manos del escritor se refracta—no se refleja—, de una manera especial.
- Y el método más conveniente para estudiar este punto de — unión se revela ser, tras larga búsqueda, un método esencialmente semántico.

2.- El punto de convergencia de Realidad, Estilo y Sentido, queda- definido como Forma del contenido, cuya cara externa y tangible — son las notas constitutivas del paramundo y cuya cara interna son— los ejes y articulaciones, en correlación con ellas.

Es decir, las notas constitutivas son la faceta tangible y directamente aprehensible por el lector. Ellas envían directamente a los ejes que las han generado; ejes sólo perceptibles tras la labor de análisis (lectura atenta); ejes numéricamente limitados, capaces de ser ordenados en un sistema jerárquico, ejes reincidentes constantes.

Ellos, ordenados en sistema, son la aprehensión conceptual de la forma del contenido.

Acerca de su naturaleza (1), localización y función:

De la misma manera que el Sistema Semántico es la cara interna de una realidad cuya cara externa son las cualidades directamente aprehensibles en el proceso de lectura, los ejes semánticos en su conjunto son, a su vez, la cara externa de otra realidad cuya cara interna está en íntima relación —si es que no es ella misma— con la psicología del escritor (la cual, a su vez, puede o no coincidir con la personalidad del hombre); considerada ésta como una serie de impulsos vitales con necesidad de expansión y de proyección sobre la realidad exterior.

En este punto, el estudioso de la literatura debe concluir su labor y dar paso al psicólogo.

En cuanto a la localización del Sistema Semántico:

Desde una perspectiva genética, o estudio de dentro afuera, claro está que se encuentra a mitad de camino entre la psicología (real o ficticia) y la producción literaria concreta. Camino por supuesto reversible, como es el caso de este trabajo.

En lo que se puede llamar estudio prospectivo—o estudio de afuera hacia adentro—, esto es, en la labor de lectura, este Sistema Semántico no tiene existencia efectiva sino en cuanto que es conocido (intelectual o efectivamente) por el lector. En este sentido, se puede considerar como punto de cita, o lugar intermedio entre dos subjetividades; la una expansiva, la otra, receptora.

En lo que se puede llamar estudio immanente del texto literario, considerando, pues éste como unidad en sí mismo, independiente —en lo posible— de las dos realidades que lo sustentan y —que son escritor y lector, el Sistema Semántico ocupa un lugar central.

- (1) De esta "forma" sabemos que es principio rector con respecto a la obra, que en sí misma consiste en una estructura semántica individual, cuyos ejes actúan a modo de "red de tensiones" o —haces de intencionalidades y que con respecto a la realidad — opera como tamiz deformante. (del primer Tomo).

Es el principio rector de la obra en tanto en cuanto que él selecciona, ordena y estructura los restantes elementos que configuran la obra.

Ahora bien, desde el momento en que la lectura es la puesta en contacto de dos subjetividades, la posibilidad del aislamiento de la obra ha de considerarse detenidamente.

El planteamiento del estudio que considera la obra en sí misma ha de hacerse con ciertas reservas:

Es conveniente, en una primera fase del estudio, enfrentarse a ella sin que la lectura quede en ningún momento interferida por posibles conocimientos por parte del lector, de circunstancias externas al propio texto literario. En consecuencia, es conveniente en este primer tiempo, no apreciar los datos de localización espacio-temporal, biografía, sociología, etc. más que en calidad de guías o señales que marquen a un lado y a otro el camino hacia la correcta comprensión del texto.

Pero una vez terminado el análisis, una vez elaborado el Sistema Semántico, sí es necesario devolver, reintroducir la obra en el proceso dinámico que la sustenta.

De ello se derivan dos principios:

- a) Que la crítica puede y debe ser rigurosa, ordenada, metódica, sistemática. Pero no es ni posible ni deseable una crítica estricta y totalmente "objetiva".
- b) Que es una vez conocida la obra cuando la curiosidad del lector debe extenderse al hombre que la ha producido.

3.- El Sistema Semántico, sinónimo según el enfoque de este trabajo de forma, no sólo se revela como lugar de encuentro de los tres problemas iniciales -realidad, estilo y sentido-, sino que también es punto de unión entre el "qué" dice la obra y el "cómo" lo dice.

Con respecto al "cómo" se acaba de ver que la elaboración del sistema semántico se hace, mediante la técnica semántica de -- abstracción, a partir de las cualidades que rodean a los objetos -- presentados, a partir de la manera que éstos son vistos por el es critor. (Una vez obtenidos los ejes a partir de los objetos descri tos, es fácil ver cómo los mismos ejes son los generadores no sólo de la descripción sino también de la narración).

De manera que el punto de arranque esencial en el análisis es el objeto, esto es, el sistagma nominal, y, dentro de él, la re lación entre sujeto y predicado.

4.- De lo anteriormente dicho se derivan dos lecturas o modos de -- leer el texto:

- La lectura que tiene en cuenta los objetos concretos nom brados por el texto y que respeta la sucesión cronológi ca del tiempo de lectura. Es la llamada primera lectura o "lectura episódica".
- La lectura que se efectúa entretrejiendo los datos abs tractos elaborados a partir de la presentación indivi dual e irreplicable de los datos concretos. Es la llamada segunda lectura o lectura "semántico-estilística". Ella -- y no la episódica, revela la verdadera significación del texto. "Significación" va dicho de "dato lingüístico que remite a un objeto externo a él".

De manera que las "palabras" concretas que aparecen en el -- texto no remiten esencialmente a los objetos mentales por ellas -- nombrados, sino que, sobrepasando este significado y apoyándose en él, alcanzan el significado segundo.

Las palabras concretas del texto apunta, pues, en última ins tancia, hacia los ejes semánticos. Hacia esa serie de categorías -- abstractas generadoras del texto.

5.- Es obvio, pues, que el texto que permite tal labor de análisis, el texto que responde a ella ofreciendo resultados palpables, el — texto que sale victorioso de tal tipo de examen, es un texto poético.

6.- De la manera de decir del poeta, pues, se concluye en la significación correcta de la obra.

Con respecto a "qué" nombra la obra:

Es evidente que, en un primer nivel de lectura, el descriptor narrador nombra una serie de objetos —los ya citados—, en un orden de aparición en escena. Objetos cuya labor es la de conformar el — episodio.

Si antes se hacía hincapié en las cualidades a ellos atribuidas, ahora se subraya la pura presencia de dichos ejes (la elección de ellos mismos, y no otros, de entre la multitud de objetos — que brinda la realidad común, es otra vía de análisis que daría con las preferencias del escritor en este sentido. Sería el punto de — arranque para el estudio de la sustancia del contenido. Sería un — punto de arranque para un estudio temático).

Ahora bien, puestos de manifiesto los temas dominantes de — la obra también el "cómo" tiene algo que decir sobre el "qué".

De la aplicación del sistema semántico a los temas, se deriva el sentido de la obra.

De manera que ésta apunta fielmente hacia dos direcciones:

Por un lado, hacia sí misma, hacia su propio sistema semántico, que a través de ella va expresándose y cuyos ejes funcionan — como sustantivos; y más lejos, pero en esta misma dirección, hacia — la propia psicología del escritor que a través de la obra encuentra el medio de expresión —y de expansión—. Desde el punto de vista del lector, consiste en un recorrido introvertido a través del cual el — escritor habla de sí mismo. Se trata, se acaba de ver, de la significación de la obra.

Por otro lado, el "qué" es el responsable, la obra apunta a una serie de temas con respecto a los cuáles los ejes semánticos - actúan en calidad de predicados. Desde el punto de vista del lector consiste en un recorrido extrovertido a través del cual el escritor habla del mundo. Se trata del sentido de la obra.

En consecuencia con lo anteriormente dicho, este trabajo pasa a tener como objeto central el estudio de la forma del contenido de la obra de Boris Vian: Y una vez elucidadas las cuestiones - de metodología general, se da cuenta de la realización práctica, - de la aplicación de dicha metodología a los textos concretos.

El primer momento de análisis consiste en aislar los objetos (sintagmas nominales) junto con las cualidades que les acompañan.

El segundo momento consiste en comparar dichos objetos virtuales con los correlativos ideales (considerados en su esfera de mayor generalidad).

El tercer momento consiste en una puesta de manifiesto de los desajustes entre unos y otros, siguiendo las orientaciones de la semántica y sistematizando dichos desajustes en ejes semánticos.

El cuarto movimiento consiste en un recuento y ordenamiento sistemático de los ejes semánticos (y respectivas articulaciones), con la consiguiente elaboración de un sistema semántico individual-sinónimo, recuérdese, de forma del contenido).

CONCLUSIONES PRACTICAS:

El estudio de TROUBLE DANS LES ANDAINS -primera obra de Boris Vian-, que se desarrolla a lo largo del segundo tomo y que se lleva a cabo mediante la aplicación del método antes explicado, se revela fructífero.

De la obra en cuestión se desprende un determinado SISTEMA-

SEMANTICO —que como más tarde se ve, perduda² a lo largo de toda la obra de Vian, y rige también incluso su vida—. Y además, de la lectura semántico-estilística llevada a cabo se desgaja espontáneamente y con toda naturalidad, como conclusión marginal y a modo de — apéndice, pues ello queda fuera del hilo rector que conduce este — trabajo, se desgaja una nueva interpretación de la primera obra escrita por Vian.

CON RESPECTO AL SISTEMA SEMANTICO DE "TROUBLE"

Aparece, en primer lugar, una profunda división entre el — campo de la EUFORIA y el campo de la DISFORIA, y conexión directa — con ambas categorías superiores, los ejes NO-REALIDAD y VEROSIMILITUD. Conexión que perdurará a lo largo de la obra, si bien sufriendo cierta variación de carácter cuantitativo. Esto es: En TROUBLE-DANS LES ANDAINS la atención acordada por el narrador al segundo — campo (disforia-verosimilitud), es mínima, apenas ciertas apariciones tímidas; a lo largo de la obra este campo va ganando terreno, — hasta tal punto que el escritor que en un principio se presentó — bajo el signo del desenfado y de la "alegría de vivir", deja sin — embargo en el lector que ha recorrido toda su obra un desencanto — esencialmente pesimista —aunque con un ligero rayo de esperanza—. (1).

En lo que respecta al estricto SISTEMA SEMANTICO, éste ofrece unas grandes líneas —recuérdense las "líneas de visión" o impulsos fundamentales—, en el vocabulario aquí empleado "Ejes semánticos mayores" y unos "Ejes menores" o articulaciones.

Tanto los unos como los otros son los generadores del relato, y cuando se trata de las articulaciones o ejes menores, éstos van siempre orientados hacia uno —o varios— de los principales, de

(1) El aspecto esencialmente cómico de Boris Vian está magníficamente estudiado por H. Baudin (V. Bibliografía). Por eso el presente trabajo se ha centrado en otros puntos de interés aún no estudiados).

manera que bajo el episodio se advierte la actuación del entateji do que ellos forman, y la obra, de esta manera queda real y efectivamente transformada mediante la lectura semántico-estilística, en un nuevo "réseau simultané de relations réciproques".

Los ejes mayores son:

- SUPERLATIVIDAD (La moderación, prácticamente ausente en TROUBLE).
- SEXUALIDAD (el pudor, ausente en TROUBLE).
- VIOLENCIA (La ternura, ausente en TROUBLE).
- NO-REALIDAD (la verosimilitud aparece con timidez en TROUBLE).
- ATAQUES A LA NORMA (ciertos principios normativos)
- ATAQUES A LA LOGICA (y lógicos existen naturalmente pero, por supuesto, pertenecen al polo no-marcado o inexpresivo).
- IGNORANCIA-CONOCIMIENTO.

Las articulaciones o ejes menores son:

- ENERGIA, ESNOBISMO e INDIVIDUALISMO (ejes menores del — eje SUPERLATIVIDAD)
- CRUELDAD (eje menor de SEXUALIDAD)
- SUPERLATIVIDAD, SEXUALIDAD, CRUELDAD (Ejes menores del-eje VIOLENCIA)
- SUPERLATIVIDAD, SEXUALIDAD, EXOTISMO, TECNICISMO, FUSION DE CONTRARIOS, AUTODESTRUCCION DEL TEXTO, OSCILACION, FUSION DE REINOS, FUSION DE OBJETOS, FUSION DE OBJETOS LINGÜÍSTICOS, CONFUSION VOLUNTARIA DE REFERENTES, NEOLOGISMOS (todos ellos, ejes menores del eje principal NO-REALIDAD).
- ATAQUES A LA NORMA SOCIAL, ESNOBISMO, ATAQUES A LA NORMA LINGÜÍSTICA, ARBITRARIEDAD DEL SIGNO, USO DEL LEXICO (todos ellos, ejes menores del eje ATAQUES A LA NORMA).
- ATAQUES A LA NORMA, IGNORANCIA-CONOCIMIENTO, FINALIDAD,-

CAUSALIDAD, REALIDAD-APARIENCIAS, ATAQUES A LA LOGICA, ES
 TILISTICA, PUNTILLOSISMO, DUDA (todos ellos, ejes menores
 del eje ATAQUES A LA LOGICA).

Ahora bien, esta disposición estática poco menos que en forma de cuadro sinóptico no refleja en absoluto la vitalidad de la obra, la cual sólo se recupera desde el momento en que se advierte cómo los ejes y articulaciones citados apuntan constantemente los unos hacia los otros, como el esquema antes presentado se hace flexible, Esto es: cómo ciertos ejes en ciertas circunstancias funcionan como mayores con respecto a otros, mientras que en otros momentos de la obra, los mismos ejes pueden funcionar como articulaciones, siendo así otros los principales o últimos.

Cómo, finalmente, objetos o situaciones nombrados por el texto, son lugar de entrecruzamiento de dos o más familias de ejes.

La vitalidad de la obra se recupera desde el momento en que el lector hace progresar simultáneamente ambas lecturas (episódica y semántico-estilística), desde el momento en que se ve cómo bajo el episodio y a través de él, lo que el escritor expresa son sus particulares líneas de visión y lo que el lector va configurando es una interpretación personal.

La vitalidad de la obra se recupera desde el momento en que se advierte la íntima relación entre episodio, forma y segundo sentido.

CON RESPECTO A LA INTERPRETACION DE TROUBLE

La jocosa historieta titulada "Trouble dans les Andains" es la corporeización de un insistente y progresivo "tender hacia" simbolizado en el tema de la búsqueda. Búsqueda indefinida, subjetiva persecución de cierto objeto precioso pero huidizo, de ese "sentido que indefinidamente se nos escapa". Búsqueda que simboliza la

propia labor del escritor, eterno peregrino que a lo largo de su laboriosa trayectoria va edificando su forma, va construyendo los medios de expresión de la misma, va, a través de ella, configurando una visión particular del mundo.

CON RESPECTO A LA PERVIVENCIA DEL SISTEMA SEMANTICO CONOCIDO

Dos conclusiones se dibujan claramente:

No solamente permanece el esquema generador de Trouble, dans les Andains, sino que además a lo largo de toda la obra éste se va completando.

El sistema semántico no sólo se revela generador de la obra, esto es, de la producción literaria de Boris Vian, sino también de un amplio campo de su actividad vital.

Con respecto a lo primero, se puede decir de una manera general que los relatos cortos y los escasos poemas actualizan una sola familia de ejes, o, en todo caso, una parte limitada del sistema semántico; mientras que los relatos largos permiten observar la actuación del sistema semántico en toda su complejidad. El teatro, en esta vista general, se muestra en una posición intermedia.

El sistema semántico se completa cuando el texto actualiza no solamente los polos ya conocidos, sino también sus contrarios.

Así, frente a la EUFORIA, LA DISFORIA; frente a la SUPERLATIVIDAD, la MESURA; frente a la SEXUALIDAD, el PUDOR; frente a la NO-REALIDAD, la VEROSIMILITUD, etc. Ejes, que a su vez presentan sus respectivas articulaciones.

Con respecto a lo segundo, las biografías sobre BORIS VIAN presentan una personalidad de acuerdo con las tres facetas en las que en último lugar se puede resumir el complejo sistema semántico y que son las llamadas "faceta espectacular", "faceta intelectual" y "faceta humana".

Si se presta la atención que merece al nacimiento y expansión del llamado sistema semántico, que, como se ve, desborda ampliamente el campo de la estricta semántica; si se acepta su existencia, su dinamicidad, su carácter rector; si se acepta como — aprehensión; conceptual de la forma del contenido de la obra literaria; si se concibe la creación artística como el largo y paciente trabajo de conformación y expresión de dicha forma; si la vida de Vian se considera como constante expansión — a través del medio literario u otros— de esta red de tensiones, su personalidad se— dibuja al fondo compacta, coherente, una; en absoluto dispersa a — pesar de las apariencias. Una personalidad, que, con las obras, di ce lo que Italo Svevo en su carta a Enrico Rocca: "Forse s'accorge rá che io non ho scritto che un romanzo solo intutta la mia vita".(1)

(1) Ausonia, VI, 1951, nº 52-3, p. 18.

574

BIBLIOGRAFIA

=====

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Arnheim "El pensamiento visual". Ed. Universitaria de —
1971. Buenos Aires. Col. Temas.
- Baldinger "Teoría Semántica". Ed. Alcalá. Col. Romania. Ma-
drid, 1970.
- Barthes "Critique et Verité". Seuil 1966.
"Essais Critiques". Seuil 1964.
"Elementos de Semiología". Comunicación nº 8. Se-
rie B. 1971.
- Bousoño, C. "Teoría de la Expresión poética". Gredos. B.R.H.,
4ª Ed. 1966.
- Bozal, V "El lenguaje Artístico". Península. Col. Historia
Ciencia Sociedad nº 66. Barcelona 1970.
- Bréal, M. "Essai de Sémantique". Hachette 1924.
- Bühler "Teoría del Lenguaje". Jena 1934.
- Benayoun "Anthologie du non-sense". Paris. Pauvert 1957.
- Cohen, J "Structure du langage poétique". Flammarion, 1966
Gredos 1970.
- Colaboración (T. di Mauro, Znedek Pesat, Félix Vodicka, E. Ga-
rroni, Valesio, Cervenka, Sankovic, Stepankova),
"Lingüística Forma y Crítica Literaria" Ed. Al -
berto Gorazón.
(Sº Gramsci. Roma 1968).
- Colaboración "Les Chemins Actuels de la Critique", Unión Génér-
ale D'Éditions. 10/18 - Paris 1973.
- Coseriu "Teoría del Lenguaje y Lingüística General". Gre-
dos. B.R.H. 2ª Ed. 1969.
- Cressot, M. "Le Style et ses techniques". P.U.F. 1971.
- Deloffre, F "Stylistique et Poétique Françaises". Société d'E-
dition d'Enseignement Supérieur". 1967.
- Eco, Umberto "L'oeuvre ouverte". Seuil, 1965.

- Enkvist, Spencer,
 Gregory "Lingüística y Estilo". Madrid, ed. Cátedra 1974.
 Erlich, V. "Russian Formalism. History. Doctrine". La Haya-Mouton -1969.
 Ferraté, J. "Dinámica de la Poesía", Seix Barral 1968.
 García Berrin, A. "Significado Actual del Formalismo Ruso". Planeta, Ensayos, 1973.
 Gary-Prieur, M.
 Noëlle "La Notion de Connotation (S)" en Littérature n° 4. Décembre 1971.
 "Semántique de l'oeuvre Littéraire".
 Guiraud "La Semántica" Fondo Cultura Económica. México - 1960.
 "La Stylistique". Paris 1954.
 "Essais de Stylistique". Klincksieck. 1969.
 Guiraud et Kuenz "La Stylistique". Klincksieck. 1970.
 Guiraud "Les Locutions Françaises" Que sais-je? P.U.F. - 1962.
 Greimas, A-J "Sémantique Structurale". Larousse 1966.
 "Du Sens". Seuil 1970.
 Hjelmslev "Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje". Gredos 1971.
 Jakobson "Essais de Linguistique Générale". Minuit 1963.
 Jolles, A. "Formes Simples". Seuil 1972.
 Kayser, W. "Interpretación y Análisis de la Obra Literaria" Gredos. B.R.H. 1968.
 Le Gern, M. "Semántique de la Métaphore et de la Métonymie". Larousse 1975.
 Malmer, B. "La lengua y el Hombre". Gredos 1969.
 Marouzeau "Stylistique Française". Masson et cie. 1950.
 Mauro, T. di "Une Introduction à la Sémantique". Payot 1969.
 Coll. Etudes et Documents.
 Richards, I A "Lectura y Crítica". Seix Barral 1967.

- Riffaterre "Essais de Stylistique Structurale". Flammarion 1971.
- Rousset, J. "Forme et Signification". Corti. 1962.
- Schneider, M. "La littérature Fantastique en France". Ed. Fayard. 1964.
- Segre, D.C. "Crítica bajo Control". Planeta. Ensayos, 1970.
- Spitzer, L. "Etudes de Style". Gallimard, Bibliothèque des Idées. Paris. 1973.
- Todorov, T. "Linguística e Historia Literaria". Gredos, 1974.
- "Littérature et Signification". Larousse. Langue et Langage.
- De Torre, G. "Doctrina y Estética Literaria". Guadarrama, 1970.
- Ullmann "Introducción a la Semántica, ciencia del Significado". Aguilar, 2ª ed. 1970.
- "Précis de Sémantique Française". Berna 1959.
- Wellec, R. y Warren, A. "Teoría Literaria". Gredos. B.R.H. (estilo y estilística). 1966.

BIBLIOGRAFIA SOBRE BORIS VIAN. (LIBROS)

- ARNAUD, Noël Les vies parallèles de Boris Vian. Unión General d'Edicions, coll. 10/18 n° 453-455. 1970.
- ARNAUD, Noël Boris Vian en verve. P. Horay, coll. En verve - n° 4. 1970.
- BAUDIN, Henri Boris Vian. La poursuite de la vie totale. Le Centurion. 1966.
- BAUDIN, Henri Le comique dans l'oeuvre littéraire de Boris Vian. Tesis presentada en Grenoble. 1967.
- CLOUZET, Jean Boris Vian. Etude. P. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui n° 150. 1966.
- DUCHATEAU, Jacques Boris Vian. La Table Ronde, coll. Les Vies perpendiculaires. 1969.
- FAURE, Michel Les vies posthumes de Boris Vian. Union Générale d'Edicions. coll. 10/18, n° 929. 1975.
- GAUTHIER, Michel L'écume des jours. Boris Vian. Hatier, coll. -- Profil d'une oeuvre n° 45-46. 1973.
- GIBSON, ANNIE Lois Boris Vian and the literature of as if. Tesis -- presentada en University of Texas at Austin. -- 1969.
- NOAKES, Warren - David Boris Vian, témoin d'une époque. Tesis presentada en New York. 1962/63.
- RYBALKA, Michel Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation. Minard, coll. Bibliothèque de Lettres Modernes n° 15. 1969.
- de VREE, Freddy Boris Vian. Le Terrain Vague. 1965.

BIBLIOGRAFIA SOBRE BORIS VIAN. (ARTICULOS)

- ALEGRE, Jacques Quand ils étaient écoliers. L'Education Nationales. 20 Octobre 1966.
- AMMENDOLA, Rosine Boris Vian toujours vivant. Le Cri du Monde. -- Mars 1970.
- ARNAUD, Noël Les vies parallèles de Boris Vian. Textes et documents inédits, études et témoignages recueillis et mis en ordre par ... Bizarre n° 39/40.- Février 1966.
- ARNAUD, Noël Boris Vian. Textes et chansons. Avant-propos de... -Refus d'Obtemperer n° 4. 1966.
- ARNAUD, Noël Boris Vian s'en remet aux mots. Le MONDE. 20 Novembre. 1970.
- ARNAUD, Noël Un préface inédit de Mac Orlan. Le Monde, 20 Novembre 1970.
- B.F. Boris Vian De periscoop. Septiembere 1963.
- B.M. Boris Vian Devient Boris Vian: 1.000.000 volumes vendus en-10-18. Humanité. 16 Mars 1965.
- B., Y. L'Université en parle. Clarté. Février 1963.
- BAUDIN, Henri Le double et ses métamorphoses dans les romans - de Boris Vian. Bizarre n° 39/40. Février 1966.
- BENS, J. Un langage-Univers en: B.V. "L'Ecume de Jours" - Union Générale D'Editions 10/18. 1971.
- BERTON, MauriceR. Boris Vian. Elan Poétique. Linselles Nord. Mai / Juin 1966.
- BILLETDOUS, François Le bonjour de Boris Vian. Le Figaro Littéraire.- 30 Juin 1962.
- BILLETDOUX, François Une variété d'hippocampe. Le nouvel Observateur.- 14 Mars 1965.

- BLANCHARD, Charles Notes de lecture. Le Petit Crapouillot. Novembre 1962.
- BONALDI, Jacques-Françoise L'échec de Boris Vian. Les Cahiers d'Action Littéraire. Mars/April 1968.
- BONIS, Mireille Boris Vian aurait quarante-cinq ans. Humanité — Dimanche. 21 Mars 1965.
- BOST, Jacques - Laurent Les masques de Boris Vian. Hommage. 16/22 Février 1966.
- BOST, Jacques - Laurent La promesse de Vian. Le nouveau Observateur. 7 Juillet 1969.
- BOST, Jacques - Laurent Il y a dix ans mourait Boris Vian. Courrier de — l'Ouest. 22 Juillet 1969.
- BOURDIER, René Boris Vian et les siens. Lettres Françaises. 13-Mars 1964.
- BOUSQUET, Yvonne Boris Vian et Alice au pays des merveilles. La — Presse de Tunisie. 11 Novembre 1966.
- BOYER, Régis Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Bo — ris Vian. Ionesco. Studia neophilologica n°2. 1968.
- C., C. Tendre Boris Vian. Libération. 6 Novembre 1962.
- C., J. Vian (Boris). L'écume des jours. Les Livres. Jan — vier 1964.
- C., N. L'écume des jours. Vie Lyonnaise. Septembre 1966.
- de CAMPOS Alcides Boris Vian e os caprichos da celebridade. Jornal de Noticias, 18 Agosto, 1966.
- CARANDEC, François On va en fin lire Boris Vian. Candide. 28 Jan — vier/ 4 Février 1966.
- CARADEZ, François Petite bibliographie portative. Bizarre n° 39/40 1966.
- CARADEZ, François Pour une bibliographie de Boris Vian. Dossiers — n° 12, 18 et 19 du Collège de Pataphysique.
- CASTELNAU, Marie-Pierre A la découverte d'un romancier tendre et désespé — ré. L'Information. 25 Aout 1962.

- CAUVIN, Claire Boris Vian. Tendances n° 63. Février 1970.
- CAZALS, Henri Boris Vian dans la lumière posthume. Combat. 16 Juillet 1962.
- CAZALS, Henri Boris Vian dans la lumière posthume. La presse de Tunisie (Tunis). 18 Juillet 1962.
- CHAPSAL, Madeleine Contre la mort. L'Express. 26 Juillet 1962.
- CHEVALIER, J. L'Arrache-cœur, L'Herbe rouge, par Boris Vian. L'Education Nationale. 10 Janvier 1963.
- CHRISTIN, Pierre Gloire posthume et consommation de masse: Boris Vian dans la société française contemporaine. L'Esprit Créateur. Summer 1967.
- Le CLECH, Guy Boris Vian est devenue l'écrivain du futur. Le Figaro Littéraire. 17 Février 1966.
- COCTEAU, Jean Salut à Boris Vian, en théâtre I, 10/18. 1971.
- COLABORACION Noël Arnaud, Jacques Goimard, Michel Rybalka. - Le phénomène Boris Vian. Le Monde. 20 Novembre-1970.
- COLABORACION Jean-Didier Wolframm, G. Hanoteau, M. LeBris, - etc. Vie et survie de Boris Vian. Magazine Littéraire n° 17. Avril 1968.
- CORNIER, Jean - François La seconde vie de Boris Vian. L'Actualité. 27 - Juillet 1970.
- CORNU, Daniel Boris Vian: laisse-moi courir les rues. Journal de Genève. 20 Février 1965.
- CORNU, Daniel Boris Vian: comme dans un kaleidoscope. Journal de Genève. 5/6 mars 1966.
- Crítico de L'ACTION Boris Vian, écrivain, poète, musicien. L'Action Tunis. 6 Octobre 1965.
- Crítico de ACTION POETIQUE Seconde naissance de Boris Vian. Action Poétique Cahmpigny (Seine). Janvier. 1965.

- Crítico de ARTS Vingt ans après. In mémoriam. Saint-Germain-des
près. Arts. 2 Mars 1966.
- Crítico de Le -
BONHOMME LIBRE A voir. Le Bonhomme Libre (Caen). 17 Mai 1968.
- Crítico de CHARLIE "Les lundis de Delfeil de Ton". ou "Propos en -
l'air pour parler aux murs". Charlie-hebdomadaire,
16 Juillet 1973.
- Crítico de Combat Vian, Queneau et la culture ordinaire. Combat -
(Liège). 23 Décembre 1969.
- Crítico de Correio
da Manhã Un romance féerico. Correio da Manhã (Rio de Ja-
neiro). 12 Octobre 1963.
- Crítico de DIAPA-
SON La vague Vian. Diapason. Avril 1966.
- Crítico de ELAN-
POÉTIQUE La poésie et l'humour noir. Elan Poétique. Fé-
vrier 1963.
- Crítico de ELLE Boris Vian, l'idole posthume des jeunes. Elle.-
11 Novembre 1968.
- Crítico de ELLE Un journaliste explique pourquoi Boris Vian est
avec les jeunes. Elle. 15 septembre 1969.
- Crítico de L'EX-
PRESS Saint Boris Vian. L'Express. 25 Avril/1 Mai.
- Crítico de LE FI-
GARO LITTÉRAIRE Les poètes son bêtes. Le Figaro Littéraire. 19-
Mai 1962.
- Crítico de LA GA-
ZETTE DE LAUSANNE Pour saluer Boris Vian. La gazette de Lausanne.
n° 211. 8/9 Septembre 1962.
- Crítico de LA GA-
ZETTE LITTÉRAIRE Un poème de Boris Vian. La Gazette Littéraire.-
19/20 Mai 1962.
- Crítico de LE HA-
VRE Résurrection de Boris Vian. La Havre. 13 Mai-66.
- Crítico de LIENS Boris Vian. L'écume des jours. Liens. Mars 1965.

- Crítico de L'INDEPENDANT Boris Vian, l'idole posthume des jeunes. L'Indépendant (Perpignan). 27 Octobre 1968.
- Crítico de LE MONTAIGNARD Boris Vian "Candidat à la République des Lettres!" Le montaignard (Clemont-Ferrand). 30 Mai 1969.
- Crítico de NOTRE FORMATION L'écume des jours. Notre Formation, Septembre — 1967.
- Crítico de la NOUVELLE REVUE FRANÇAISE Boris Vian. L'Arrache-cœur. L'Herbe rouge. La — Nouvelle Revue Française. 1 Décembre 1962.
- Crítico de la SEMAINE DES HOPIAUX — TAUX Poèmes de Boris Vian. La semaine des hôpitaux. — 14 Octobre 1962.
- Crítico de LE SOIR Boris Vian va devenir Boris Vian. Le Soir (Marseille). 15 Mai 1965.
- Crítico de TIMES Man From Exopotamia. The Times Literary Supplement. 5 mai 1966.
- Crítico de TIMES The improbability of plug-holes. The time Literary Supplement (London), 6 febrero 1964.
- DUROZDI, Gérard Boris Vian et ses critiques. Le Monde. 3 septembre 1966.
- DURET, Luc Boris Vian. L'écume des jours. Amitiés Françaises Universitaires. Février 1967.
- FERNANDEZ MOLINA Antonio Boris Vian, poesía y furia de vivir. La torre. — Abril/Junio 1969.
- FERNANDEZ MOLINA Antonio Poesía de nuestro tiempo. La Estafeta Literaria. — 1 Septiembre 1970.
- FERRY, Jean Le pataphysicien. Bizarre n° 39/40. Février 1966.

- FIORIOLO, Elena Boris Vian dix ans après. Culture Française. --
(Bari). Janvier/Février 1970.
- FORGES, Philli- Boris Vian (Section Poésie). Le Cri. Novembre --
ppe 1966.
- FREUSTIE, Jean Boris Vian. Revenu. L'Observateur Littéraire. -
9 Aout 1962.
- FREBSTIE, Jean L'écume des jours. France Observateur. 8 Aout -
1963.
- GALLEY. Un anarchiste sentimental. Le Monde, 11 Octobre-
1969.
- GANNE, G. Boris Vian ça trompe G.G. Interviens impubliables.
1965.
- GARCIN, Thierry Qui, était ce Boris Vian? Nation Française, Mai-
1966.
- GEOVIS-REITSHOF, A la découverte de Boris Vian. La Gauche. 14 Sep
Michel tembre 1962.
- GOIMARD, Jacques Boris Vian on devient un classique. Le Monde 20-
Novembre 1970.
- GOLDSCHMIDT, Défense de Boris Vian. Arts. 13 Avril 1966.
Bernard
- GREINIER, Roger Deux romances^R exceptionnels. Elle. 23 Août 1963.
- GROJNOWSKI, Da- L'univers de Boris Vian. Revue-critique Editions
niel de Minuit n° 21. 1965.
- HAA, J. Quelques éléments pour L'Herbe Rouge. Subsidis -
Pataphysica n° 6.
- HANOTEAUR, Guillau Boris Vian sort du purgatoire. March. 6 Mars 1965.
me
- Henri, Claude Boris Vian. La Fédération des Postes. Juillet/ --
Août 1966.
- HEROUARD, J.F. Boris Vian, vous connaissez? Réforme. 26 Février-
1966.

- HILLEVET, Georges Musicien, écrivain, cinéaste et ébéniste. Boris Vian, le révolté n'était peut-être qu'un sage. - Télé-7 Jours. 20 mai 1970.
- LE HOUBIE, Michel Boris Vian prince du Saint-Germain-des-Frères de la grande époque. La Semaine Radio-Télé. 16/22-Mai 1970.
- HUGUET, Jean Le phénomène Boris Vian. Les Cahiers d'Action - Littéraire. Mars/Avril 1968.
- JEAN-NESMY, C. Boris Vian, le révolté. Livres et lectures. Juin 1970.
- JOSSÉLIN, J.F. Boris Vian à suivre. Nouvelles Littéraires. 27- Octobre 1966.
- JUIN, Hubert Réfus d'obtempères. Les Lettres Françaises. 18- Octobre 1967.
- KAISER, Joachim Entwaffnende Irrealitäten. Süddeutsche Zeitung - (Munich). 26/27 Février 1966.
- KANTERS, Robert Critique de la critique, Le Figaro Littéraire.- 1 Septembre 1966.
- KAYSER, Lucien "A la recherche de ...". Luxemburger Wort. 17 - Mars 1966.
- KREISS, Bernard. L'Arrache-cœur. L'Alsace. 22 Janvier 1964.
- LAMBERT, Bernard Pourquoi Boris Vian? Arts. 6/12 Octobre 1965.
- LATIS Qu'est qui fait de bruit? Le Carré rouge. 14 Septembre 1960.
- LEMARCHAND, Jacques "Les Bâtisseurs d'Empire" de Boris Vian, au T.N. P. Récamier. Le Figaro Littéraire. 9 Janvier - 1960.
- LORiot, Marie - Christine Le langage de Boris Vian. La nouvelle Critique. Avril 1966.
- MAC ORLAN, Pierre La Petite copine de Boris. Le Monde. 20 novembre 1970.

- MANN, Bent Bert omt efter døden (Famoso después de su muerte). 22 Octobre 1960. *København*.
- MARNAT, Marcel Boris Vian: Ubu et le phonographe. *Combat* t. 18- Octobre 1962.
- MARNAT, Marcel Dans la valise du voyageur. *Combat* 20 Aout 1963.
- MATIGNON, Renaud Laissez Boris Vian dormir dans sa tombe. *Arts* - 16 Mars 1966.
- MATTHIJS, Georges Marie Un curieux homme... Boris Vian. *Martini Nouvelles*. Avril 1966.
- MAURIAC, Claude Boris Vian, perdu et sauvé. *Le Figaro*. 21 Mars- 1966.
- MICHAELIS, Rolf Der Herzensreiper. *Frankfurter Allgemeine*. 15 - Octobre 1966.
- MIGUEL, André Poèmes et chansons de Boris Vian. R.T.B. deuxième programme. 10 Janvier 1966.
- NARBEE, Jean Boris Vian prince de Saint-Germain-des-Prés. *La Gazette de Saint-Germain-des-Prés* n° 2. Novembre/Décembre 1965.
- NAZIKIAN, Paul Boris Vian et les jeunes, *La Quinzaine Littéraire* n° 19. 1/15 Janvier 1967.
- OVADIA, Jacques Ouvrages peu communs. *Information d'Israel*. 1963.
- P., E. Boris Vian. *L'Herbe rouge*. *La Guilde du Livre*. - Mai 1966.
- PADIOU, Maurice Boris Vian: Une génération entière se reconnaît en lui. *Le Républicain Lorrain*. 29 Juin 1959.
- PANGHON Romans et nouvelles de Boris Vian. *Pau* (Bruxelles). - Septembre 1964.
- PANAHI, Chahla Boris Vian, un anarchiste^{te} ou un moraliste? *Journal de Téhéran* (Téhéran). 13 Janvier 1969.
- PELISSIER, Jacques Boris Vian, ce conseiller en ironie. *Combat*. 10 Décembre 1966.

- PENEL, Alain Cinq ans après sa mort Boris Vian débute à peine.
Tribune de Genève. 1 Juin 1965.
- PENEL, Alain Boris Vian antan et après. Portée à Saint-Germain
odes-Prés. La Tribune de Genève. 2/3 Avril 1966.
- PEREZ, Michel Comment consommer le Boris Vian en les Mercredis
des Variétés. Combat. 23 Mars 1966.
- PIA, Pascal Partis avant l'heure. Carrefour n° 953. 19 Décem-
bre 1962.
- PIATIER, Jacque-
line L'heure a sonné pour Boris Vian. Le Monde. 24 —
Aout 1963.
- POIROT-DOLPECH, B "Le Goûter des Généraux" de Boris Vian. Le Monde.
26/27 Septembre 1965.
- POIROT-DELPECH, B Les Bâtisseurs d'Empire. Le Monde. 25 Décembre —
1959.
- PREVERT, Jacques Mon ami Boris Vian. Arts. Octobre 1962.
- PREVERT, Jacques Mon ami Boris Vian. Arts. 10 octobre 1965.
- RAYNAL, François Boris Vian Romans et nouvelles. Liberté de Nor-
mandie. 22 Novembre 1962.
- REICHMAN, Edgar Boris Vian, un magicien méconnu. Démocratie. 20-
Septembre 1962.
- REMACLE, André Boris Vian, l'idole posthume des jeunes. La li-
berté de Morbihan (Vannes).
- ROY, Claude L'humour ori. Libération. 31 Juillet 1962.
- RYBALKA, Michel Plaidoyer pour Vernon Sullivan. Le Monde. 20 No-
vembre 1970.
- RYBALKA, Michel Vers une méta-Bibliographie de Boris Vian.
Subsidia Pataphysica n° 6.
- RYBALKA, Michel Boris Vian et le monde sensible. French Review.-
Avril 1968.
- RYBALKA, Michel Boris Vian: le double et l'homme sans visage. -
Temps Modernes. Janvier 1968.
- S., C. L'écume des jours. Le Ségréen. 6 Juillet 1968.

- SARTENE, Gil Boris Vian: cet étranger qui jugea la Terre. Fiction n° 107. Octobre 1962.
- SCHÖCKER, G. Les bâtisseurs d'empire. Schweizer Monatshefte n° 40 (Zurich). 1960/1961.
- SIMOEN, Jean Claude Saint-Germain-des-prés à l'heure de Boris Vian. Paris-Sud. Avril 1965.
- SNYEUX, Jean Un inédit de Boris Vian: petite géographie humaine de Saint-Germain-des-Prés. Arts. 9/15 Mars 1976.
- Van der STEEN, Eric De Late Poem van Boris Vian. Litterair Paspoort-Febrero 1967.
- STILL, André Vian. L'Humanité. 9 Juin 1966.
- TADROS, Jean Pierre Boris Vian: un seigneur de l'excentrique. L'Oriet. 23 Mai 1965.
- THIEL, André: Boris Vian ou l'univers parallèle. La Revue Nouvelle. 15 Juin 1968.
- TOGEBY, Knud I eventyrets verden (En el mundo del cuento de hadas). Berlingske Tidende (København). 22 Octobre 1966.
- TRONCHOT, Jean Le grand Boris. Jazz Hot. Janvier 1964.
- VALOGNE, Catherine Boris Vian le poète. Tribune de Lausanne. 8 Juillet 1962.
- VERBRAEKEN, Pierre Boris Vian, redécouvert et revisité. Les informations Dieppoises. 12 Janvier 1965.
- VERSTRAETEN, Robert Boris Vian, poète. La Gauche (Bruxelles). 19 Juin 1965.
- de VREE, Freddy Blues pour Boris Vian. De tafel Ronde. Mars 1961.
- WAGNER, Jean Boris Vian. Lui. Octobre 1965.
- WIRSING, Sibylle Boris Vian: "Chloé". Hannoversche Presse (Hannover), 15 Octobre 1964.

OBRES DE EORIS VIAN

Narrativa: "L'Ecume des Jours". Union Générale d'Editions. 10/18.

1971.

"L'Automne à Pékin". Union Générale d'Editions. 10/18. -

1967.

"L'Herbe Rouge". Pauvert. Livre de Poche. 1962.

"L'Arrache-cœur". Pauvert. Livre Poche. 1962.

"Trouble dans les Andains". Union Générale d'Editions.

10/18. 1970.

"Vercoquin et le Plancton". Gallimard. 1973.

"Les Fourmis". Union Générale d'Editions. 10/18. 1970.

Contiene: "Les Fourmis".

"Les Bons élèves"

"Le Voyage à Khonostrov"

"L'Ecrevisse"

"Le Plombier"

"Le Route deserte"

"Les Poissons morts"

"Blues pour un chat noir"

"Le Brouillard"

"L'oie bleue"

"Le Figurant"

"Le Loup-Garou". Union Générale d'Editions. 10/18. 1972.

Contiene: "Le loup-garou"

"Un cœur d'or"

"Les Remparts du Sud"

"L'Amour est aveugle"

"Martin m'a téléphoné"

"Marseille commençait à s'éveiller"

"Les Chiens, le désir et la mort". (V. Sullivan).

"Les Pas vernis"

590

"Une Pénible histoire"

"Le Penseur"

"Surprise-partie chez Léobille"

"Le Voyeur"

"Le Danger des Classiques"

"Les Lurettes fourrées". Pauvert livre poche 1962.

Contiène: "Le Rappel"

"Les Pompiers"

"Le retraitsé"

POEMAS

"Je voudrais pas crever", en "Cantilènes en Galée".

Union Générale D'Editions. 10/18. 1971.

TEATRO

"Théâtre 1". Union Générale D'Editions. 10/18. 1970.

Contiene: "Le Dernier des métiers"

"L'Equarrissage pour tous"

"Le Goûter des Généraux"

"Théâtre 2". Union Générale D'Editions 10/18. 1971.

Contiene: "Tête de Méduse"

"Série Blâme"

"Le Chasseur Français"

"Les Bâtisseurs d'Empire" ou "Le Schmürz". Ed. L'Arche
1959.

VARIOS

"Textos et chansons". Union Générale D'Editions. 10/18.
1971.

"En avant la zizique". Union Générale D'Editions. 10/18
1971.

"Chroniques de Jazz". Union Générale D'Editions. 10/18.
1971.

591

INDICE

=====

INDICE

=====

TOMO IIIPágina

Vercoquin et le Plancton	1
Martin m'a téléphoné	14
Relatos cortos	25
Las Grandes Obras narrativas, los poemas, el teatro	39
Primera serie de bivalencias	
Faceta espectacular	41
Faceta espectacular, su correlato externo a la- obra	45
Segunda serie de bivalencias	
Faceta intelectual	53
Faceta intelectual, su correlato externo a la- obra	61
Tercera serie de Bivalencias	
Faceta humana	64
Faceta humana, su correlato externo a la obra,	82
Conclusiones	95
Bibliografía	107

